أما قبل

فصول

■■ فإنه بعد صدور العدد الأول من هذه المجلة ، وما لقيه من استقبال كريم لدى القراء والمعنيين بأمور الثقافة على مستوى الوطن العربى ، عبر عنه بعضهم كتابة فى الصحف والمجلات ، أو فى رسائل خاصة تجشموا إرسالها إلى إدارة المجلة ـ لا يسعنا إلا أن نتجه بالشكر إلى كل الكلمات المضيئة التى عبر فيها أصحابها عن تقديرهم للجهد الذى بذلناه فى إخراج ذلك العدد . وقد أشفق علينا كثيرون ، وخالج كثيرين الشك فى أن المجلة يمكن أن تستمر فى نفس المستوى من الإتقان فى المادة والإخراج . ولسنا أقل إشفاقا على أنفسنا ؛ فنحن لا نملك أكثر من جهد متواضع ، ولكننا مطمئنون إلى أن جهود الآخرين من ذوى النوايا المخلصة ستشد دائما من أزرنا ، وستمنحنا طاقة دفع أكبر مما نعهد فى أنفسنا .

وآخرون أشفقوا من أن المجلة ـ بحجمها الضخم ـ لن تتوافر لها المادة العلمية الرصينة على نحو ما حدث فى العدد الأول . ويرجع هذا الإشفاق ـ الذى نقدره كذلك ـ إلى تصور نجد أنفسنا مضطرين إلى ألا نقرهم عليه ، وهو أن العقول قد أجدبت ، وأن الأعمال الرصينة قد تقلصت ؛ فالواقع أن الطاقات الكامنة لا حدود لها ، وأن القدرات الواعية تنمو وتتزايد على نحو متصل ، وأن الراغبين فى العطاء أكثر مما نتصور . وتجربتنا العملية فى هذا العدد شاهد صدق على ما نقول .

■■ **لقد كان فى خطتنا التى أعلناها أن يكون موضوع العدد الثانى هو «مناهج النقد الأدبى» . وحين تجمعت بين أيدينا مادة هذا العدد وفقا للصورة التى رسمناها له تبين لنا أن هذه المادة تكفى لإخراج مجلد فى أكثر من أربعمائة صفحة من هذا القطع الكبير . وهذا دليل واضح على أن هناك كثيرا من الطاقات قد وجدت المجال الملائم لانطلاقها فبادرت ، حتى فاقت مبادرتها كل ما كان فى الحسبان .**

وأمام هذا الموقف الجديد ، وإشفاقا منا نحن ـ هذه المرة ـ على القارئ الذى يريد أن يجد الوقت لاستيعاب كل كلمة ، لم نجد مناصا من أن نوزع هذه المادة الغزيرة على عددين بدلا من عدد واحد . لهذا فقد اخترنا من المناهج النقدية لهذا العدد أربعة مناهج ، هى : المنهج النفسى ، والمنهج الاجتماعى ، والمنهج الأسلوبى ، والمنهج البنيوى ، وأرجأنا المناهج الأخرى إلى العدد القادم . على أن هذا الاختيار وهذا الإرجاء لم يكونا عفويين ، وأيضا فإنهما لا يعنيان مطلقا أفضلية مناهج على غيرها ، أو مادة على مادة ؛ فكل المناهج سواء من منظور المهمة التى ندبت المجلة نفسها لتحملها ، وكل الذين شاركوا بالكتابة اهل فضل وموضع تقدير ؛ وإنما اخترنا هذه المناهج للعدد الراهن لأنها أكثر المناهج شيوعا وانتشارا ، ولأن القارئ ـ من ثم ـ ربما كان أكثر توقعا لها .

ترى هل تقوم هذه الضرورة عذرا كافيا إلى الأساتذة الأفاضل الذين كان من نصيبهم أن يكتبوا فى غير هذه المناهج ؟ هذا ما نرجو .

يبقى بعد ذلك أن نعود فنؤكد أن المجلة تفتح ذراعيها لكل مشاركة علمية جادة ، ترد إليها من أى مكان ومن أى كاتب فى مصر وفى الوطن العربى بأسره ، وكل ما هنالك أنها لا تخضع فى منهج تحريرها للأسلوب العشوائى ، بل تلتزم بتخطيط منهجى دقيق لكل عدد . ويقتضى هذا أن يتم الاتفاق على الموضوع قبل الكتابة بين الكاتب وتحرير المجلة . وقد لا يرضى هذا المطلب بعض الناس ، ولكننا نرجو من كل الكتاب أن يشاركونا التزامنا .

وإذا كان القراء الكرام قد رضوا كل الرضا عن إخراج العدد الأول ، تقديرا منهم لما يستطاع ، فإننا نصارحهم بأننا لم نكن على هذا القدر من الرضى . ومن أجل هذا فقد حرصنا فى هذا العدد على أن يكون إخراجه أكثر اتقانا ، مستفيدين فى هذا من تقنيات أكثر تقدما . ولما كان العدد الأول قد كلفنا خمسة أضعاف الثمن الذى بيع به ، فإننا نرجوا من القارئ الكريم أن يقدر موقفنا إذا نحن ألقينا عليه بقدر يسير من أعباء هذه التكلفة المادية فرفعنا ثمن البيع .

وأما بعد فقد أخذنا فى الاعتبار كثيرا من المقترحات التى أسفرت عنها ندوة مناقشة العدد الأول التى عقدت بمقر المجلة ، وكثيرا من المقترحات التى كتب إلينا بها إخوة أعزاء فى الوطن العربى ، وأملنا أن نكون عند حسن ظنهم .

رئيس التحرير

كان على المجلة ، بعد أن طرحت مشكلات التراث ، أن تطرح مشكلات أخرى ، لعلها الوجه الآخر من المشكلات التى يثيرها تعاملنا مع التراث . وترتبط هذه المشكلات بعملية الاختيار الصعبة التى يواجهها الناقد وهو يختار مدخله الخاص إلى العمل الأدبى ــ موضوع دراسته . وبقدر ما تمثل خصوصية المدخل مشكلة فإن وضع هذه الخصوصية داخل إطار عام ، يمثله منهج أو اتجاه ، يثير مشاكل أخرى ، تزداد تشابكا وتنوعا ، خصوصا عندما نضع القارئ فى الاعتبار ، ونحترم حقه فى التعرف على المهاد الذى يتحرك عليه الناقد ، والتعرف على الاتجاهات والمناهج التى تنير له فهم الخيوط المعقدة لشبكة النقد المعاصر .

ويبدأ هذا العدد بمقال افتتاحى من الدكتور عز الدين اسماعيل حول «مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية» . وهو محاولة لمتابعة حركة الفكر النقدى بعامة فى ترددها بين المنهج الذاتى الاستدلالى والمنهج الموضوعى الاستقرائى ، وتسجيل لوجهات النظر المختلفة فى موضوع القيمة الأدبية ومعاييرها الخلقية والجمالية ، وما طرأ على وظيفة النقد فى العصر الحديث من تحول بتأثير استفاضة المناهج العلمية والمذاهب الإيديولوجية من إصدار الأحكام إلى التحليل والوصف . ومن ثم يتعرض المقال لمحاولة تأسيس ما يسمى بعلم الأدب ومدى إمكانية تحققه ، وما يثار فى وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية ، منتهياً إلى ما انتهت إليه **سوسيولوجية لوسيان جولدمان** التى تحاول إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى ، مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبىْ التناول اللذين ظلا يتبادلان المكان فى تاريخ الفكر النقدى .

أما المحور الأول للعدد فيدور حول الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب . ويدور حول هذا المحور نوع من الحوار بين اتجاهين هما : اتجاه التحليل النفسى الذى يطرحه **الدكتور فرج أحمد فرج** ، واتجاه علم النفس التجريبى الذى يطرحه تلامذة **الدكتور مصطفى سويف** ، من خلال نموذج محدد لدراسة الإبداع الفنى ، يطرحه **الدكتور مصرى حنورة** ، ومحاولة لتحديد «قيمة الإصلاح» عند الأدباء .

أما دراسة الدكتور فرج أحمد فرج فتقوم على تحليل نفسى لمحتوى قصة «ليلى والذئب» من مجموعة **«ليل الغرباء»** للكاتبة السورية **غادة السمان** .

وتنطلق الدراسة من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسى ــ بوصفه نظرية فى الإنسان ــ أن يكشف ــ فى أى عمل إبداعى ــ عن معان ودلالات ضمنية ، تقع فى المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيرا عن جوانب إنسانية أعمق ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . وإذا كان العمل الأدبى يتحول ــ على أساس من هذه الفرضية ــ إلى «دال» يقع «مدلوله» فى نطاق نظام أشمل هو نظام الليبيدو ، فإن تفسير العمل يعنى فهم مستوياته السطحية فى ضوء المستويات الأعمق التى تردنا إلى اللاشعور . وعندئذ تصبح قصة «ليلى والذئب» قناعا لما يسميه الكاتب «جدل الخوف والوحدة والاغتراب» ، بل تغدو القصة

أشبه بالحلم ـ وإن تميزت عنه ـ ويتعمق التحليل المستويات ليكشف عن العلاقات الوظيفية بين صور رامزة تقودنا إلى معنى القصة . ويرتبط المعنى بخروج الانسان مطروداً من الجنة ثم سعيه إلى العودة من جديد . وإذا كانت القصة تبدأ بالخوف فإنها لا تكف عن الاستمرار فى مواجهته ، على نحو يجعل الخاتمة منطوية على أمل موجب ورغبة واضحة ، فى إعادة جسور التواصل مع الآخر . وتصبح القصة ـ فى النهاية ـ شأنها شأن كل أعمال الفن ، ضربا من ضروب العلاقة المتميزة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر ، على نحو تسعى معه الذات إلى التكيف مع موضوعها ، مثلما تسعى الأنا إلى الاتصال بالآخر والتواصل معه . وبمثل هذا التوجيه يغدو الفن شكلا راقيا من أشكال الحلم ، يسعى كلاهما إلى التواصل وإلغاء الهوة الفاصلة بين الأنا والآخر ، وبين الذات والموضوع .

ولكن هذه الغائية للفن يمكن أن تتكشف من منظور آخر ، وعلى أساس من منهج متميز . ومن هنا يؤكد **الدكتور مصرى حنورة** ما سبق أن أكده أستاذه **الدكتور مصطفى سويف** ، فيرى أن الفن سعى إلى التكامل ، ينطوى على محاولة لرأب الصدع بين الأنا والآخر . وكما حاول التحليل النفسى الوصول إلى مستويات أعمق ، عن طريق استبطان قصة «**ليلى والذئب**» فإن علم النفس التجريبى يتوجه صوب هذه المستويات ، فى قصيدة «شنق زهران» للشاعر المصرى **صلاح عبد الصبور** ، على أسس تجريبية واضحة . وبعد أن يقدم الدكتور حنورة مجموعة الأسس النظرية التى تبرر منهجه وتشرح أدواته ومقولاته ، يحدد الإبداع باعتباره نشاطا ينطوى على الأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات ، وباعتباره عملية معقدة تمر بمراحل الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ ، وباعتباره وظيفة تقترن بمحاولة المبدع الفكاك من أسر الغموض الذى يحوطه ويكبل خطاه فيفصل بينه وبين الآخرين .

ولا يكتفى **الدكتور حنورة بما أنجزه المنهج الذى يتبناه فى مستويات «الطاقة الإبداعية لدى المبدع»** . بل يمضى خطوة أبعد ، ويحاول اختبار المنهج على الإنتاج الأدبى نفسه ، مؤكدا أن النتاج الإبداعى إن لم يكن أصدق المحكات فى الكشف عن كفاءة المبدع فهو ـ على الأقل ـ يمثل خطوة على الطريق الصحيح فى الكشف عن الخصائص الإبداعية فى العمل . وهكذا ، يصبح الأساس النفسى الفعّال «بطانة» قصيدة «شنق زهران» . بطانة تترك بصماتها على العمل ، وتتجلى فى أبعاد معرفية ووجدانية وجمالية واجتماعية ؛ فتشير إلى القدرات العقلية والعمليات الذهنية ، كما تشير إلى سمات شخصية ، مثلما تشير إلى قدرات تشكيلية وقيم جمالية متميزة ، ولا تنفصل ـ فى ذلك كله ـ عن مشاكل اجتماعية وجوانب اقتصادية . وبقدر ما تمضى الدراسة فى الكشف عن كل هذه الأبعاد فى حركة **صلاح عبد الصبور** فى الانتقال بين عناصر قصيدته فإنها تحصى الصور الشعرية وتدرسها ، وتصف الأبعاد الاجتماعية والقيم التى يتبناها الشاعر ، وتكشف عن الدوافع الشخصية التى تحكم حركة القصيدة ، وتتابع النمو الداخلى لها ، لتقف الدراسة على صراع المبدع مع ما ينشأ فى طريقه من عقبات .

وتأتى دراسة الدكتور محى الدين أحمد حسين عن «قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومنافذ إليها فى سير بعض الأدباء» لتواصل تطبيق نفس المنهج على جانب آخر . وتؤكد الدراسة أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة التى توازى رغبتهم فى إعادة النظام إن هو إلا تعبير عن صورة التكامل التى يسعى إليها المبدع . ومن هنا تغدو العملية الإبداعية نظاما آخر ، يستند إلى أعمق مكونات الشخصية ، وهو القيم . ولكن التركيز يتم على «قيمة الإصلاح» ، باعتبارها القيمة التى تفسر الشعور الدائم بالاختلال ، على مستوى العلاقة بين الأنا المبدعة والنحن . إن هذه القيمة تفسر رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالشكل المحدد سلفا ، أو

الحل الذى يفرض عليه ، أو الذى يمتثل فيه إلى غيره امتثالا يلغى حريته ، مثلما تفسر سعيه إلى طرح صيغ جديدة تفرض أهدافه على الآخرين ، فتحقق التوازن من وجهة نظر «الأنا المبدعة» لا «الأنا المذعنة» . ولذلك تتمثل عناصر قيمة الإصلاح فى إحساس الأديب بتلك الرغبة الجامحة التى تضطرم داخله ، والتى تدفعه إلى تخليص البشرية ، والاحساس بحاجة العالم إلى النظام ، مثلما تدفعه إلى خلق معنى لكل ما حوله ؛ وهذا يعنى توترا فى إطار علاقته مع النحن ، والتزاما دائما بتجاوز الوضع الآنى لهذا الإطار . على أن هذه النتائج لا تتحقق عن طريق التأمل ، أو الاستبطان ، بل بالتجريب ، والتحقق الإمبريقى . وهذا يعنى تصميم مقياس لقيمة الإصلاح نفسها ، وعندئذ ندخل إلى عالم إحصائى ينطوى على «عينات» و«بطاريات» اختبار ، و«جداول» و«أرقام» ، نصل من خلالها إلى تأكيد قيمة الإصلاح باعتبارها قرينة دافع قوى لدى المبدع ، أعنى دافعا يحثه إلى خلق نظام مغاير ؛ نظام يمتزج فيه الاستقلال بالصدق ، والحلم بالممكن ، وتتغلب فيه الحرية على الضرورة .

ومن المؤكد أن الدراسات الثلاث السابقة لا تمثل كل مناهج الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ، ولكنها كافية من حيث توضيحها لبعض الأبعاد ، ومن حيث إيحاؤها بأبعاد أخرى . وأهم من ذلك أنها تلمح إلى أهمية البعد الاجتماعى فى العلاقة بين «الأنا» و«النحن» فى العملية الإبداعية . وقد لا تركز هذه الدراسات على الجانب الإجتماعى بالقدر الذى يتطلبه بعضنا ، ولكن هذا التركيز ليس مجالها ، بل مجال اتجاه آخر هو الاتجاه الاجتماعى .

إذا كان الاتجاه النفسى ، يركز بالضرورة ، على العمل الأدبى من حيث صلته بمبدع فرد ، يقوم الاتجاه ـ بمناهجه المتعددة ـ بدراسة خصائصه الابداعية ، والعمليات النفسية التى تتحكم فيه لحظة الإبداع ، والتى تتكشف فى العمل المبدع ذاته ، فإن الاتجاه الاجتماعى ينحو منحى مغايرا فى التركيز ، بمعنى أنه يهتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعى ، أو بمجموعة اجتماعية ، أو طبقة . ويقوم الاتجاه ـ بمناهجه المتعددة ـ بالكشف عن الصلة التى تربط بين العمل وشئ خارجه بالضرورة ، مثلما يقوم بدراسة العمليات الاجتماعية التى تتحكم فى لحظة الإبداع ذاتها ، والتى تتكشف فى العمل الأدبى ذاته ، بل يتجاوز ذلك لدراسة المستويات الاجتماعية لعمليات الإنتاج والنشر والتلقى والتذوق . والصلة بين الاتجاهين ـ على هذا النحو ـ صلة وثيقة ، فكلاهما ينطلق من داخل العمل إلى خارجه ، وكلاهما يعود إلى العمل محملاً برؤى تكشف عن طبيعة العمل ذاته . لكن الخلاف بينهما يظل خلافا فى درجة التركيز على الفرد المبدع أو المجتمع المؤثر والمتأثر فى آن واحد . ومن الطبيعى أن يكون كلا الاتجاهين أقدم الاتجاهات النقدية ، لأن كليهما يجيب عن سؤال أساسى متصل بالذات الكامنة وراء العمل الأدبى ، وما يتسم به من خصائص ترتبط بذات خالقه ، ومتوجهة إلى ذات خلاّقة متأثرة .

من هذه الزاوية يفتتح الدكتور صبرى حافظ دراسته عن العلاقة بين «الأدب والمجتمع» وهى «مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى» بالحديث عن البعد التاريخى لهذه العلاقة ، فيردنا إلى **أفلاطون وأرسطو** ، بل إلى ما قبل ذلك ، حين يؤكد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة قدم وعى الانسان بأنه يبدع فنا . وينقلنا «المدخل» الذى يقدمه **الدكتور صبرى حافظ** إلى المستويات التاريخية لبحث هذه العلاقة ، فمن «فيكو Vico» بفكرته عن الإتساق بين أشكال التعبير الأدبى وطبيعة الواقع الاجتماعى إلى **مدام دى شتال** Mme de Stael بكتابها عن «تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية» إلى **هيبوليت** تين بثلاثية البيئة والجنس واللحظة التاريخية ، ومن **كارل ماركس** بمفهومه عن العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية ، **إلى لوكاش Luckacs** وتطويره لعلم الجمال الماركسى ، وتأسيسه لمفهوم النمط الإنسانى الذى يتجسد فيه كل ما هو جوهرى فى لحظته التاريخية ؛ ومن **لوكاش** باجتهاداته فى نظرية الانعكاس إلى مفهوم «التوليف» الذى يتوسط ما بين بنيتين ، وينهض معتمدا على العناصر المضادة ، على نحو ما يتبدى فيما يُعرف بمدرسة فرانكفورت ؛ ومن مدرسة فرانكفورت إلى الإنجازات المعاصرة عند جولدمان **وبيير ماشرى** فى فرنسا ، **وريموند وليامز وتيرى إيجلتون** فى انجلترا ، **وفردريك جيمسون** فى الولايات المتحدة . وتلك رحلة طويلة ، تبدأ من البسيط إلى المركب ، وتتجاوز الحدوس الأولية ، والأفكار الآلية ، لتصل إلى مفاهيم معقدة ، تفيد من البنيوية ، وتتجاوزها فى تأصيل نموذج معقد للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، حتى نصل إلى المفهوم الأخير الذى يتصور الأدب باعتباره «مؤسسة إجتماعية» تجسّد مجموعة من القيم المحددة ، تنطوى ـ بدورها ـ على درجة من التماسك واليقين الكيفى . وعند هذا الحد يتكشف «علم اجتماع الأدب» من منظور جديد ، وتنفتح أمام النقد الأدبى آفاق أوسع ، وتصحح كثير من المفاهيم الخاطئة عن الطبيعة الاجتماعية للأدب ، وتؤكد الطبيعة الأدبية لعمل الناقد ، فتفتح السبيل إلى مراجعة المفاهيم التقليدية للانعكاس ، ذلك المصطلح الذى شوهه بعض أنصاره تشويها لا يقل عن تشويه خصومه .

ولا شك أن «اجتماعية الأدب» ـ على هذا النحو ـ تثير «إشكالية الانعكاس» فيأتى السؤال المهم عن الرمز المجسد لهذه الإشكالية ، ويبدو مصطلح «المرآة» مصطلحاً مراوغاً ، يكشف ولا يكشف عن «اجتماعية الأدب» . وذلك هو المركز الأساسى الذى تدور حوله دراسة **جى بوريللى** ، أستاذ الأدب بجامعة نانسى ، فى فرنسا ، التى تكرم بكتابتها خصيصا لهذا العدد من «فصول» . **ويبدأ بوريللى** بحثه بالإشارة إلى مجموعة من الاستعارات تؤكد العلاقة التماثلية بين الأدب والمجتمع . مثل «تمثيل» و«صورة» و«انعكاس» و«مرآة» ، لكنه يتوقف عند المرآة من حيث هى استعارة متعددة الأبعاد لأوجه العلاقة بين الطرفين . وما دمنا قد دخلنا فى الأبعاد المتعددة للعلاقة فقد دخلنا فى «رؤية العالم» والفرق بينها وبين «الأيديولوجيا» ونتجاوز بتعقيد الأبعاد المتعددة المفاهيم الساذجة للانعكاس إلى الأوجه المتصارعة لعالم العمل الأدبى . وتتوقف الدراسة وقفة متأنية عند «**جان جيونو**» الكاتب الفرنسى لتكشف عن الأبعاد المتعددة بين انتاجه والواقع الاجتماعى الذى عاش فيه ، بحيث لا تتمثل فاعلية أيديولوجية أعماله فى خصوبة فكرة مشروع المجتمع الذى تدعو إليه الأعمال بقدر ما تتمثل فى النقد الذى توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية ، وبحيث تتكشف الأوجه المتعددة لهذه الأعمال ، فتقودنا ـ مرة أخرى ـ إلى إشكالية الانعكاس ، من حيث عجزه ـ كمفهوم ـ عن اختراق أعمال بعينها ، ومن حيث نجاحه فى الحالات المباشرة فى التصوير . وهكذا يطرح السؤال :

وماذا عن الشعر ، والموسيقى ؟
وكيف يمكن أن نحدد الإطار الاجتماعى للأشكال الجمالية التى تتمتع بحرية نسبية ؟
وهل هناك صلة من نوع ما بين الأشكال الجمالية فى «جوهرها» وفى تطورها ؟

لقد أكد بعض ممثلى هذا الاتجاه ، فى أشكاله المعاصرة ، عدم وجود علاقة تماثل بسيطة بين تغير الأيديولوجية وتغير الأدب ، مثلما أكد أن الشكل الأدبى بنية مركبة ، دوماً ، من عناصر ثلاثة على الأقل : بمعنى أنه يتشكل جزئيا بواسطة التاريخ الأدبى (المستقل نسبيا) للأشكال ، ويتبلور من أبنية أيديولوجية معينة تسود ،ويجسّد وضعا معينا من العلاقات بين المبدع والمتلقى . وقد نتساءل عن الاستقلال النسبى ، أو نتساءل عن مستويات العلاقة بين هذه العناصر ، مثلما نتساءل عن النموذج التصورى الذى يستهدى به الناقد الاجتماعى فى دراستها . وكلها أسئلة مطروحة ، يسعى النقد الاجتماعى إلى الإجابة عنها من خلال ما يسمى بالتوجه صوب «علم النص الأدبى» . على أن هذا التوجه لا يعنى إلغاء ما سبق أن أنجز ، بل يعنى تطويره ، وكما يقول بوريللى ـ بحق ـ فى ختام دراسته فإننا نحتاج إلى دراسات متعددة وموضوعية ، توصلنا إلى أقصى درجة من الفعالية فى تعاملنا مع مختلف النصوص ، ولا ضير فى الاختيار والتجريب ، فالمهم أن نتذكر أن أقصر الطرق للوقوع فى الخطأ هو الاعتقاد بأننا (دائما) على صواب .

إن الاختبار والتجريب يعنى التوجه إلى الموضوعية ، والسعى وراء التطوير والتعميق سعى إلى اكتمال المفهوم ، وبالتالى اكتمال المنهج . ومن هذه الزاوية تبدو حيوية بعض انجازات النقد الاجتماعى للأدب ، بل تبدو أهمية «البنيوية التوليدية» . لقد أفاد النقد الاجتماعى ـ من خلالها ـ من كل المنجزات المتاحة ، وحاول تطوير مفاهيم للاقتراب من أعمق مستويات العمل الأدبى ، وتأمل خصائصه النوعية ، باعتباره بنية أدبية لها دلالتها الوظيفية ، وعلاقاتها التكوينية ، التى يمكن فهمها فهما موضوعيا .

والحديث عن «البنيوية التوليدية» Genetic Structuralism يعنى الحديث عن **لوسيان جولدمان** Lucien Goldmann (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) (وهو ناقد رومانى الأصل ، فرنسى الجنسية ، احتل كثيرا من المراكز العلمية فى فرنسا منها ـ كلية الدراسات العليا ، ومركز البحث الاجتماعى) وعن تطويره للأصول التى ثقفها من جورج لوكاش ، وتعميقه لدراسة أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع . والمدخل إلى فهم «البنيوية التوليدية» ـ كما يرى الدكتور جابر عصفور بقراءاته فى «لوسيان جولدمان» ـ هو مفهوم «رؤية العالم» ، باعتبارها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه ، وبين الأنساق الأدبية والفنية والفكرية ؛ فهى «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه ، مثلما تتجلى فيه ، وتتكشف بواسطته . والحديث عن العلاقة بين «رؤية العالم» و«عوالم الأعمال الأدبية» يعنى حديثا عن عمليات بنائية ، تتولد فيها أبنية أدبية (هى الأعمال الأدبية) عن أبنية فكرية ، هى رؤية ـ أورؤى ـ العالم ، عند مجموعة اجتماعية أو طبقة . ومن هذه الزاوية تصبح «البنيوية التوليدية» منهجاً فى دراسة الأدب ، ومفهوما عنه . أما منهجيتها فتتمثل فى عملياتها الاجرائية التى تزاوج بين تفسير العمل ـ أى فهم العلاقات بين

العناصر المكونة لبنيته ـ وشرح العمل ـ أى فهم بنيته باعتبارها وظيفة لبنية أشمل ، تقع خارج العمل وتتجلى فيه فى نفس الوقت . وإذا كان التفسير فهما للعناصر الأدبية الخالصة فى العمل الأدبى فإن الشرح فهم لوظيفة هذه العناصر الاجتماعية . وإذا كانت العمليات الاجرائية فى المنهج ـ على هذا النحو ـ عمليات داخلية وخارجية معاً ، فإنها عمليات تنطوى على مفهوم للعمل الأدبى من حيث هو بنية دالة ، لا تتحدد ، أو تقوم ، أو تحلل ، إلا على أساس من وظيفة تؤدى . وهكذا يغدو العمل الأدبى «جمالية دالة» لا يتحدد طابعها الجمالى إلا بما تنطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته مثلما تحدد منهج دراسته . ولا شك أن اكتمال فهم هذا المنهج لا يتم إلا بتقديم مثال لما قام به من تطبيق . وأهم من ذلك بإدخال المنهج نفسه فى حوار مع المناهج المخالفة له ، حتى تتكامل القسمات الإيجابية والسلبية للمنهج . ولا شك أن تقديم ترجمة لواحد من أبحاث **جولدمان** نفسها يتيح للقارئ الدخول فى منطقة حوار هذا المنهج مع نفسه ، وحواره مع نقائضه ، بل يتيح للقارئ تكوين قراءاته الخاصة عن البنيوية التوليدية ، وعن الاتجاه الاجتماعى كله . ولذلك يختتم الاتجاه الاجتماعى بترجمة لما كتبه **جولدمان** عن «علم اجتماع الأدب ؛ الوضع ومشكلات المنهج» ، وهى دراسة نشرت عام ١٩٦٧ فى المجلة العالمية للعلوم الاجتماعية ، وتصدر عن اليونسكو بأكثر من لغة حية .

ولكن ماذا عن أسلوب العمل الأدبى ؟

إن الاتجاه الاجتماعى ـ شأنه شأن الاتجاه النفسى ـ قد يقع فى التركيز على محتوى الأعمال ، وقد لا يتعمق دراسة العلاقات اللغوية المكونة للعمل الأدبى .

ولقد ازدهرت «الأسلوبية» أساسا بدعوى تخليص النقد الأدبى من فوضى الانطباعات ، ومن التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق لشئ يقع خارجها . وبقدر ما أفادت الأسلوبية من علم اللغة انضباطاً ودقة وصرامة ، حاولت اقتحام العلاقات اللغوية للعمل الأدبى ، مثلما حاولت أن تطرح بديلا للنقد الأدبى بمعناه التقليدى ؟ فهل نجحت فى ذلك ؟ هذا ما يحاول المحور الخاص بالأسلوبية الإجابة عنه .

ويبدأ هذا المحور بدراسة الدكتور عبده الراجحى عن «علم اللغة والنقد الأدبى» وتناقش الدراسة القضية من زاوية العلاقة بين علم اللغة والنقد الأدبى . وكما يقول صاحب الدراسة فإن هذه العلاقة مرت بتحولات ؛ فقد كانت تقوم على نوع من الاتصال الواضح فى التراث (شرح النصوص ، والتعليق عليها ، وتحديد المستوى العالى للأداء اللغوى) . ولكن هذه العلاقة عانت من انفصال آخر نشأ عن تحول علم اللغة إلى علم وصفى جامد لا يلتفت إلى طرائق الأداء الفردى . ولكن العلاقة تتغير مع تحول المنحى عند التوليديين ، واكتشاف مفهومى الأداء والكفاءة عند تشومسكى وتطورهما عند أتباعه وهما مفهومان يرتبطان بالجانب الخلاق للغة . وإذا باللغويين الذين سعوا إلى الابتعاد عن ميدان النقد الأدبى يعودون إليه ، فيعودون إلى استخدام الأدوات اللغوية فى التعامل مع العمل الأدبى فيما يعرف بعلم الأسلوب .

وينهض تبرير هذا العلم على أساس أن النقد الأدبى قرين دراسة تقييمية ترتبط بالانطباعات الذاتية ، فلا يؤسس بذلك أحكاماً موضوعية . وعلى العكس من ذلك علم الأسلوب الذى يحاول تجاوز الانطباعية ، وتأسيس نظر موضوعى إلى العمل الأدبى .

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة العامة فإن علم الأسلوب يدرس الجوانب الخاصة فى اللغة ، والتنوعات الفردية ، باعتبارها انحرافا عن هذا النمط ، فهو وصف للانحراف اللغوى على المستوى الأدبى ، وتقييم له ، وكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» فى اللغة .

وتتعمق الدراسة فهم اتجاهات علم الأسلوب ، فتنتقل من مستويات عامة تشكل ما يسمى علم الأسلوب العام ، إلى الاتجاهات الأكثر خصوصية لدراسة «الطاقات» التعبيرية و«التنوعات» الفردية على مستويات أكثر تحديداً ، ثم تتجاوز الدراسة هذا المستوى إلى محاولة التمييز بين التوجه النفسى والتوجه الوظيفى ، والتوجه الإحصائى فى التحليل الأسلوبى .

وبقدر ما تكشف الدراسة أبعاد كل هذه الجوانب فإنها تختتم بملاحظات مهمة لابد من وضعها فى الاعتبار قبل الشروع فى أى دراسة أسلوبية .

وتقودنا هذه الملاحظات إلى **دراسة الدكتور محمود عياد عن «الأسلوبية الحديثة»** ، وهى دراسة تطرح على نفسها ـ منذ البداية ـ الإجابة عن الإشكال الذى يثيره «علم الأسلوب Stylistics » ـ فيما يسميه **الدكتور عبده الراجحى** ـ و «الأسلوبية» فيما يسميه **الدكتور محمود عياد** ، متابعاً **الدكتور عبد السلام المسدّى** ، صاحب كتاب «الأسلوبية الحديثة» (تونس ، ١٩٧٧) . ويبدأ بحث **الدكتور عياد** بمحاولة تعريف «الأسلوبية» ، ثم يتجاوزها محاولا تحديد ماهية العلم ذاته . ويتوقف متأملاً مناهج الأسلوبية فيحصرها فى ثلاثة مناهج أساسية ، ينظر أولها إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن اللغة المعيارية ، وينظر ثانيها إلى الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط وتوافق الظواهر ، وينظر ثالثها إلى الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومن ثم محاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الطاقة . ثم تتوقف الدراسة عند جوانب القصور فى «الأسلوبية» ، فتعرض لمشاكل مهمة تنبع كلها من معضلة تطبيق علم اللغة العام على النص الأدبى الخاص ، فنواجه محدودية الدراسة اللغوية فى مقابل شمول الدراسة النقدية . ونواجه التركيز على الجملة فى الأسلوبية مقابل التركيز على كلية النص فى النقد الأدبى ، ونواجه أخيرا مشكلة القيمة التى لم تحل حلا حاسما فى الأسلوبية . وبقدر ما يؤكد هذا كله استحالة قضاء الأسلوبية على النقد الأدبى فإنه يؤكد قدرتها على أن تكون مفيدة له ، ومطورة لمستويات التحليل فيه . وإذن ففى النقد بعض ما فى الأسلوبية وزيادة ، وفى الأسلوبية بعض ما فى النقد الأدبى .

لكن وجهة النظر المحددة هذه تحتاج إلى وجهة نظر أخرى مقابلة ، ذلك لأننا نحتاج إلى دفاع الأسلوبية عن نفسها ، مثلما نحتاج إلى أن نسمع صوتا متعاطفاً معها . ومن هنا يفرض السياق بحث «**الأسلوبية : علم وتاريخ**» وهو بحث ترجمه **الدكتور سليمان العطار عن الأسبانية** ، وحاول التعريف بأهم أفكار كاتبه وهو **فيتور مانويل دى آجيار** ، وأهمية البحث ترتبط بتاريخيته وتعاطفه ، مثلما تكمن فى المعلومات الوصفية التى يقدمها عن المناهج والانجازات ، ابتداء من شارل بيلى تلميذ **دو سوسير** ، ومرورا **بكارل فوسلر** ، **وليوشبيتزر** (بنظريته عن الدائرة اللغوية) **وشارل برونو** وتلامذة **فيرث** . ويضاف إلى ذلك كله ما يلقيه البحث من ضوء على إسهام المدرسة الأسبانية فى الأسلوبية ، وما قام به الأسلوبيُّ الكبير **داماسو ألونسو** وتلامذته فى الكشف عن الأبعاد المتعددة والمستويات المتنوعة للأسلوب .

وإذا كانت الدراسات السابقة كلها ـ فى الأسلوبية ـ تقوم على العرض الواصف ، أو التاريخ المقوِّم ، أو الموقف الناقد .

فإن **دراسة عبد السلام** المسدى تقدم تطبيقا لأصول الأسلوبية على النص الأدبى ، تضافرت فيه المعرفة اللغوية والحدس النقدى . وتتحرك هذه الدراسة حول محاور ثلاثة تحتية ، يتصل أولها ببعد القيمة الذى يرسخه النقد الأدبى ، ويتصل ثانيها ببعد التحليل اللغوى فى الأسلوبية ، ويتصل ثالثها ببعد الشرح الذى يتجاوز الفهم والتفسير ، ليصل ما بين بنية النص فى ذاته وبنية خارجة عنها ، هى العالم النفسى ، الذى يتجلى فى النص ، ويقع خارجه فى الوقت نفسه . وهكذا يصحبنا **عبد السلام المسدى** فى مغامرة من مغامرات القراءة الأسلوبية ، «**مع الشابى**» ، ليناقش المستويات المتداخلة والمتجاوبة والمعقدة التى تصل ما بين «المقول الشعرى» و«الملفوظ النفسى» عند **الشابى** . وهى قراءة تمثل استمراراً معمقا لما قام به صاحبها من درس أسلوبى (فى كتابه عن «الأسلوبية والأسلوب» ، وتحليل «شعر» المتنبى ، و «أيام» طه حسين و «أساليب الشرط فى القرآن» وغيرها من الانجازات) حاول أن يطرح فيه بديلا «ألسنيا» ، أو «لغويا» فى نقد الأدب . ومطمح المسدّى ـ فى قراءة **الشابى** ـ هو الوصول إلى قراءة تسبر أغوار النص ، دون أن تتعامل معه باعتباره بنية منغلقة ، أو دالا دون مدلول . ومن هنا لا تنحصر القراءة فى النص وحده ، بل تجعل منه نقطة للبدء ، تُستجلى بالأخذ من خارجه . ولكنها تعود إلى النص ، لتؤسس التواشج بين المقول الإنشائى والإفضاء النفسى فى علاقة وثيقة . فنؤكد ما تنطوى عليه الصياغة اللغوية عند الشابى من خاصيتين أساسيتين هما : التمزق ، والصراع . وإذا كان التمزق حالة ازدواج فى الكيان النفسى ، فإنها حالة تتحول عبر الحساسية الفنية للشابى إلى معين يغذى أدبه بروح وجودى ، يقوم على التوتر بين «الأنا» و «الحبيبة» على المستوى الإنسانى ، كما يقوم على التوتر بين «الأنا» البشرى ، و«المطلق» المتعالى على المستوى الوجودى . أما الصراع فهو مرتبط ، فى ديوان «أغانى الحياة» ، بالظروف الاجتماعية والتاريخية التى عاشها الشابى ، وهو كذلك ينطوى على ثنائية زمنية ، تتمثل فى صدام وعى الشاعر مع القوى الغالبة والاستعمار ، ثم تحوله إلى الصدام مع القوى المغلوبة (الشعب) فى مرحلة لاحقة .

ولا شك أن ما قام به الدكتور عبد السلام المسدى من قراءة يقودنا إلى تخوم «البنيوية» ، حيث التركيز على العمل الأدبى باعتباره بنية ذات مستويات متعددة وعناصر مكونة مندرجة فى علاقات داخل نظام قابل للوصف والتحليل . ولكن الفارق بين المسدى والبنيوية هو انطلاقه من المستويات الداخلية لبنية الشعر عند الشابى إلى مستويات أخرى خارجية تقع على مستوى حياة الشاعر الخاصة والعامة . ولكن هذا كله يطرح السؤال المهم وما البنيوية نفسها ؟ والمحور الرابع والأخير من محاور العدد ليس سوى إجابة عن هذا السؤال .

ومن الطبيعى أن تبدأ أبحاث هذا المحور الأخير بداية تاريخية نوعا ما ؛ فإذا كانت البنيوية ترجع إلى نظرية **دو سوسير** فى علم اللغه فإنها ترجع ـ فى جانب منها ـ الى جهود الشكليين الروس الذين بدأوا مع بداية القرن واستمرت جهودهم حتى الثلاثينيات منه . ومن هنا يعالج **الدكتور محمد فتوح أحمد** ـ فى مقاله «**الشكلية ... ماذا بقى منها ؟** » ـ الإنجاز النقدى المهم للشكليين الروس . ومن الطبيعى أن يؤكد صلة الحركة بالمناخ الأدبى السائد منذ مطالع القرن ، والذى لم ينفلت من تأثير المودرنيزم الأوربى على الرغم من محاوله التمرد عليه . وهى آثار باقية فى الساحة النقدية على الرغم من غياب ممثلى الحركة رسمياً فى أواسط العقد الرابع من هذا القرن . ولقد تجلت بدايات الحركة فى نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية ، وفى «جماعة دراسة اللغة الشعرية» Opoyaz فى مدينة موسكو . ومن أهم إنجازات هذه المرحلة ـ فى الشكلية ـ تحليل الإيقاع الشعرى بمستوييه الصوتى والتركيبى ، وما ترتب على ذلك من ربط للزمن الشعرى بالزمن الذاتى للمنشد ، والاهتمام بعناصر الإيقاع ، والنظر إلى الدرجات الصوتية للتلوين . والجديد فى ذلك هو نظر الشكليين إلى الايقاع وتأكيدهم البيت باعتباره الوحدة الأساسية للتحليل ، أى الوحدة التى تنتظم فى علاقات تفعيلية تتحد على أساس من علاقتها بالقصيدة ، مما يدفع الى دراسة التلوين وطرائق الإنشاد وعلاقات التوتر بين هذه المستويات ووزن البيت بحيث يصبح الإيقاع ـ شأنه شأن اللغة الشعرية ـ عنفاً منظماً يرتكب فى حق اللغة اليومية . ثم ينطلق البحث بعد ذلك إلى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن ليبرز جهد **ياكوبسن وفينوكور** ، وانسجام هذا الجهد مع التركيز على فنية الشكل الأدبى ، والإلحاح على أدبية الأدب ، حيث يصبح الأدب طريقة للتأليف بين مستويات متعددة . ولا شك أن هذا الفهم للشكل الأدبى كان مقدمة انطلقت منها مدرسة براج وطورتها تطويراً لا يخلو من أصالة . وبقدر ما تكشف دراسة الدكتور فتوح عن أهم مقولات الشكليين فإنها تكشف عن حوارهم مع خصومهم ، مثلما تكشف عن تأثيرهم فيمن تلاهم من اتجاهات ، وخصوصا مدرسة النقد الجديد New Criticism school فى أوربا وأمريكا . وليس من الصعب إيجاد صلة قرابة بين الشكليين ونظرية إليوت عن موضوعية الخلق الفنى ، بل إن هذا الرافد الأخير ـ إليوت ودعاة النقد الجديد ـ هو أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة استقلال الأبنية الأدبية إلى نقدنا العربى الحديث . وتختتم الدراسة بمحاولة لتأصيل جهد الشكليين ، مؤكدة أبعادها الإيجابية والسلبية فى نفس الوقت ، فتضعنا هذه الأبعاد فى مواجهة البنيوية .

ويأتى بحث الدكتورة نبيلة إبراهيم ـ «**البنائية : من أين وإلى أين ؟**» **امتدادا طبيعيا للدراسة السابقة .**

والبنائية ـ فيما تؤثر كاتبة البحث ـ منهج تحاول الدراسات المختلفة فى العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه فى إصرار ، ولكن لفهم هذا المنهج لابد من فهم البناء باعتباره نظاماً ماثلا فى علاقات العناصر ، يؤدى فهمه إلى الكشف عن وحدة العمل الكلية . ويتكشف هذا النظام من خلال نموذج يقدمه الباحث ، أشبه ما يكون بالنموذج الهندسى أو الرياضى ، بحيث يستوعب النموذج الوحدات أو العناصر التى يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها بالبعض .

وإذا كان هذا كله يعنى أن البناء هو موضوع المحلّل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، فإن البنائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى فى إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التى تختفى وراء الظاهر من خلال العمل نفسه ، وليس من خلال أى شئ خارج عنه . ولكن البناء نظام مغاير للمركز ولفكرة المحور الثابتة . وكأن البنائية ـ من هذا المنظور ـ تبحث عن بناء ليس له مركز ، أو عن نظام أشبه بأنظمة اللعب الذى تحكمه قواعد محددة . وإذا كانت فكرة عدم مركزية البناء تؤكد تشابه الأبنية ، ومن ثم النظر إليها باعتبارها خاصية للكيفية التى يدرك بها العقل البشرى العالم ، فإنها تصبح أساساً لدراسات الأنثروبولوجيا وعلم اللغة . ومن الأدق أن نقول إن اكتشاف مفهوم البنية فى علم اللغة هو الذى قاد إلى تحويل مناهج الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية ، والتاريخية ، وتوجيهها إلى الكشف عن العناصر الأساسية لأنظمة ثابتة ، تؤكد وحدة العقل البشرى ، ووحدة المقدرة الأدبية ، ووحدة الأجرومية المنظمة لأنسقة التاريخ والأدب والفن .

وبعد أن يوضح البحث أصول البنائية ، يتوقف عند بعض الأنظمة التى كشفها **شتراوس** على مستوى المقابلة بين الحضارة والطبيعة (المطهو ـ النيئ) ثم ينتقل الحديث إلى جهد **رولان بارت** فى الكشف عن الأنظمة التى تكمن وراء الأزياء ووراء الأعمال الأدبية . ثم يطرح البحث بعض جوانب الحوار الداخلى ما بين ممثلى البنائية ، وما بينهم وبين غيرهم ، مؤكدا ـ أى البحث ـ نظرة **لوسيان جولدمان** إلى البناء الوظيفى أو الوظيفة فى البناء ؛ إذ يمثل **لوسيان جولدمان** البنائية المتطورة التى تتلخص فى فهم الأبنية الداخلية لمجموعة من الأعمال ، وربطها بالبناء الكلى الذى تولدت عنه . وبقدر ما يؤكد البحث أن البنائية فى حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة ، فإنه يأخذ على بعض البنائيين أنهم يصوغون نماذجهم فى أشكال رياضية بحيث يبدو العمل الأدبى شكلا بلا روح .

بعد هذا كله تأتى محاولة تطبيقية تتبنى المنظور البنيوى وتحاول اختباره فى رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ، وذلك انطلاقا من فرضية مؤداها أن هذه الرواية نوع من القص الذى يستعين بالمونولوج ويستغل العلائق المركبة التى تصل ما بين : قاص ـ

مؤلف/سارد ـ راو/ قارئ ـ متلق . وتقوم محاولة التطبيق على البحث عن الشكل الجمالى (التضمينى ـ الرمزى) والشكل الأدبى (التعيينى) مما يعنى البحث عن مستويين للعمل ، مستوى الحدوتة أو الحكاية (باعتباره نسقا من الأحداث والشخصيات) ومستوى السياق أو الحديث (باعتباره وسيلة اتصال بين القاص والقارئ ، ودمج القارئ فى عالم القاص) . لذلك يبدأ البحث بتلخيص «الحكاية » فى الشحاذ تلخيصا يعين على تحديد المضمون ، وإخضاع التتابع الزمنى للرواية لنظام منطق . وهو نظام ذو طابع عام ينمو حسب جدلية عامة .

ولا شك أن مثل هذه المحاولة تثير كثيراً من الأسئلة ، ولكن صاحبتها تؤكد أن محاولتها لا تقدم القراءة النهائية ، لأنها تؤمن ، مع رولان بارت ، بأن العمل الأدبى لا يبقى لأنه يفرض معنى واحداً على بشر مختلفين ، بل لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد . ولكن ما يقوله **بارت** يثير مشكلات أخرى تتصل بالقيمة والتفسير والبعد التاريخى للنص ، وكلها مشكلات تستدعى تكوين موقف من «البنائية » أو «البنيوية » ، وهى اجتهادات لترجمة مصطلح واحد Structuralism .

لهذا كله يأخذ بحث **الدكتور شكرى عياد عنواناً محدداً وهو «موقف من البنيوية »** ، ينطلق من التقويم الصادر عن موقف محدد . ولكن الموقف هنا ليس موقف المعارض المحايد أو الرافض سلفاً ، وإنما موقف الذى يحاول أن يختبر السلامة النظرية لما يقدمه منهج البنيوية ، فيكشف عما فيه ، وعما تنطوى عليه مسلماته من تماسك أو تهافت . وتحديد مثل هذا الموقف ينطوى على نقد للبنيوية من داخلها ومن خارجها فى آن واحد ، وذلك من منظور يلمح التناقض والجدل بين العناصر . وبعد أن يحدد شكرى عياد المصادر الأساسية التى يعتمد عليها فى تمثل البنيوية ، يؤكد أن الكلمة نفسها ـ أى البنية ـ ليست جديدة على النقد الأدبى ؛ فالحديث عن البنية ـ أو البناء ـ يصاحب كل حركة نقدية ، تعنى بالتحليل الفنى للنصوص الأدبية ، وتخالف الاتجاه الذى ظل سائدا حتى أوائل هذا القرن نحو التفسير التاريخى ، بمعانيه التقليدية السائدة فى جامعاتنا . والشبه واضح ـ من هذه الزاوية ـ بين «النقد الجديد » فى أمريكا فى الأربعينيات والخمسينيات ، والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينيات .

ولكن الفارق بين النقدين يرجع إلى أن الاتجاه البنيوى اتجاه عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبى الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات .

أما أسس البنيوية على نحو ما يحددها موقف **شكرى عياد** ، فأهمها أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، من ثم يتحول الأدب مثلا تتحول عملية القراءة ، فيصبح الكل مجموعة من المواضعات يحاور النص فيها ذاته .

وإذا كان هذا الأساس لا ينفصل عن أسس أخرى ، فإنه يقودنا إلى خارج البنيوية ، ومن ثم يربطها بوجوه الحداثة الأدبية والفنية من ناحية وبتغيّر النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى .

وهكذا نصل إلى مفهوم «الأدب ـ الفعل » ذلك المفهوم الذى يسعى إلى تحرير الكتابة من كل المواضعات والعودة إلى لغة بريئة ، هى بمثابة اللحظة الأولى للخلق . وهو مفهوم يشف عن نزعة اشتراكية انسانية طوبوية تؤكد ما اشتهر عن البنيوية من أنها معادية للتاريخ ، وما اشتهر من أنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون ، وصانع القيم .

وإذا كانت البنيوية لا تعدو أن تكون رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة فإن لها جذورا فى هذه المذاهب ، كما أن للنقد البنيوى جذوره فى النقد السابق . لكن التماسك الداخلى يكشف عن خلل يثير مجموعة من المشكلات : وأول مشكلة تتصل بواقع البنيوية نفسها ، عندما ننظر إليها على أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ، ساد فيها الشعور بالتمزق ، والضياع وانعدام الهدف ، وكما تم تجسيد هذه اللحظة إبداعاً فإنها جُسِّمت نقدا . ومن هنا تأتى أهمية بارت الذى قدم تبريرا شاملا ومعقولا للأدب السريالى وأدب العبث ، وأدب اللا رواية والاتجاهات الطليعية .

ولكن إذا انتقلنا من جانب التبرير النقدى ، أو التجلى النقدى ، للحظة تاريخية ، فلابد أن نواجه مشكلة استقلال العمل الأدبى ، على مستوى المعنى من حيث علاقته بالقارئ ، فنواجه مشكلة القيمة .

وإذا تجاوزنا مشكلة القيمة واجهتنا مشكلة أخرى تتصل بوظيفة الشكل الأدبى نفسها . وهى مشكلة تفضى إلى إشكال يقع على مستوى العلاقة بين علم الأدب وتاريخ الأدب ، فإذا تجاوزنا هذا الإشكال واجهنا إشكالا آخر على مستوى التعارض بين البنيوية من ناحية وعلم الأدب من ناحية ، وقد يُحلُّ هذا التعارض على مستويات السيميوطيقا والسيميولوجيا ، لكن مشاكل أخرى تنهض لتتطلب حلا ، ولتؤكد أن التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها ، حيث نواجه

السعى المستمر لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به الكمبيوتر ، وفى نفس الوقت نواجه انهيار كل الضوابط التى كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان نفسه .

ولكن المشاكل التى يثيرها موقف شكرى عياد لا تنتهى . ولعلها تثير مجموعة من الأسئلة تظل مطروحة على القارئ ، وهو يطالع القسم الثالث من المجلة عن الواقع الأدبى ، بل يتفاعل هذا القسم مع محاور العدد فيثير أسئلة جديدة ، عن إمكانيات تطبيق البنيوية على نص روائى هو «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائى السودانى **الطيب صالح** ، وهو يمثل التجربة النقدية للعدد ، وتقدمها الدكتورة **سيزا قاسم** . وتزداد الأسئلة عندما يواجه القارئ الحوار النقدى فى **عرض عبد الحميد حواس لكتاب محمد رشيد ثابت عن «البنية القصصية .. فى حديث عيسى بن هشام»** وهو محاولة لتطبيق بنيوية جولدمان على الأدب العربى المعاصر ، وعندما يواجه القارئ أيضا عرض **شكرى ماضى وحسن البنا** لناقدين (أولهما لبنانى ، وثانيهما أمريكى) لتطبيق الألسنية على النقد العربى الحديث والقديم .

وأخيرا يأتى عرض ماهر شفيق فريد لواحد من أهم الكتب التى تعرض البنيوية وهو كتاب **جوناثان كوللر** . ولن تتوقف الأسئلة ، إذ تثيرها مرة أخرى المتابعات الأدبية ، حيث يواجه القارئ محاولات تطبيقية على أعمال أدبية مصرية ، تتنوع بتنوع مداخل المحاولات نفسها . وينتقل القارئ مع **سامى خشبة** فى تحليله لأبعاد «**رامة والتنين**» لا دور الخراط وسيد النساج فى تحليله لمجموعات عبد الفتاح رزق القصصية ونعيم عطية فى انطباعاته عن «قصاص بلا عاطفة» . وفى كل مرة يلمح القارئ تنوعا فى المنهج ، فيطرح على نفسه أسئلة أكثر تقوده إلى شبكة العلاقات المنهجية المعقدة للنقد المعاصر نفسه . ويواجه القارئ تنوعاً آخر لما يدور فى أهم الدوريات النقدية الفرنسية والانجليزية . ولعل فى إثارة كل هذه الأسئلة والمشاكل ما يدفع إلى إعادة التفكير فى واقعنا الأدبى والنقدى لتطوير هذا الواقع من ناحية ، وتأصيله من ناحية أخرى .

التحـــريـــر

فصول
مجلة النقد الأدبى

مناهج

النقد الأدبى

بين المعيارية والوصفية

الدكتور عز الدين اسماعيل

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين شغلا نفسيهما بالتفكير فى الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة ، بل كانا ـ فيما يلوح ـ تجسيماً لبنية مستقرة فى قاع التفكير الإنسانى بصفة عامة ، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة ، حيث يجتمع الطرفان المتغايران ويتلازمان وينضويان فى وحدة مكتملة ، على نحو ما يشير إليه وجها العملة الواحدة . لقد عاش هذان الرجلان ، أم ـ بالأحرى ـ عاش فكرهما فى ضمير البشرية على مر الزمن ، سواء أكان ذلك بصورة معلنة ومباشرة او بطريقة خفية متحورة . وكما تم ظهورهما فى واقع الفكر البشرى للمرة الأولى بطريقة تبادلية ، حيث ظهر أحدهما فى إثر الآخر منسلخا عنه ، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ ؛ يفرض هذا نفسه مرة ، ويفرض ذاك وجوده مرة ، ولكن أحدهما لا يختفى نهائيا فى كل مرة ، بل يظل كل منهما فى حالة حضوره دالا ، بطريقة معكوسة ، على حضور الآخر. وقصة هذين الرجلين هى نفسها قصة نمطين عامين فى التفكير الإنسانى ، هما النمط المثالى والنمط الواقعى ، أو قصة منهجين عامين فى التفكير، هما المنهج الاستدلالى ، الذى يقوم على المصادرات والقضايا المركبة التى يصعب البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها ، والمنهج الاستقرائى الذى يدرس الظواهر فى تعيناتها ، ويستقصيها ، ويصل إلى صياغة القوانين التى تحكمها عن طريق الملاحظة ، فالفرض ، فامتحان الفرض عن طريق التجربة .

وإذا كان هذان المنهجان قد تنازعا الفكر الإنسانى بعامة فقد تنازعا الفكر النقدى بخاصة ؛ فليس هناك فكر نقدى لا يئول ـ صراحة أو ضمنا ـ إلى واحد منهما . وكما أن الفكر الاستدلالى كانت له السيطرة فى العصور القديمة فكذلك كان منهج الاستدلال هو الغالب فى مجال الفكر النقدى ، على الرغم من محاولات استثنائية لظهور المنهج الاستقرائى . وحتى ما يعزى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن فى حقيقته إلا تعميقا ـ لا نفيا ـ لنظرية أفلاطون ؟ فقد أكد فكرة « المحاكاة » حين ظن أنه يعدل منها ، وساق فكرة « التطهير » المشهورة لكى تكون تبريرا أخلاقيا للشعر ، يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاق له من حيث إنه مثير للعواطف ومنبه للغرائز .

وعلى نفس المستوى من المنهجين الاستدلالى والاستقرائى فى حدود الفكر النقدى تتمثل الثنائية التى يحملها هذا المقال فى عنوانه ، وهى المعيارية والوصفية . وهى موازية تماما لثنائية أخرى تبدو لنا ماثلة فى عمل الناقد الأدبى وعمل الباحث فى نظرية الأدب . فالعمل النقدى إذن عمل معيارى استدلالى ؛ أما البحث فى نظرية الأدب فعمل وصفى استقرائى . العمل النقدى يحتاج إلى المعايير التى يستند إليها فى سبيل الوصول إلى غايته ، وهى إصدار الحكم على العمل الأدبى ؛ أما البحث فى نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف ، من أجل تحقيق غايته ، وهى صياغة القوانين العامة ، التى تحكم الظاهرة الأدبية . على أن عمل الناقد المعيارى وعمل الباحث فى نظرية الأدب وإن اختلفا إجرائيا ومنهجيا مازالا ينتميان إلى ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالنشاط النقدى .

والنشاط النقدى القديم فى معظمه هو نقد معيارى . وإذا كان قد تخللته حالات قليلة من العمل الوصفى فإنها لم تعدُ أن تكون نشاطا جزئيا لا يكاد يفضى إلى نظرية متكاملة .

والنقد المعيارى ـ بداهة ـ هو النقد الذى يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التى يسند إليها ما ينتهى إليه من أحكام . وهذه المعايير إما أن تتصل بالنص الأدبى نفسه فتكون معايير جمالية ، وإما أن تشتق من واقع الحياة خارج العمل الأدبى ، أى من الأعراف والتقاليد والقيم العامة السائدة ، أو التى يرغب الناقد لها فى أن تكون السائدة . وقد يصدر الناقد عن هذه المعايير وتلك فى وقت واحد ، مثلما صنع **أرستوفانيس** فى مسرحيته « الضفادع » ، حيث أخذ على يوريبيديز إهداره التقاليد والمعتقدات ، ومخالفته عن القيم الخلقية السائدة ، وكيف أنه نسب إلى الآلهة والأبطال نقائص وعيوبا مما من شأنه أن يلحق بالعاديين من الناس ، كما عاب عليه فى الوقت نفسه تكلفه الشديد وحذلقته الأسلوبية .

وإذا كان المعيار الأخلاقى على نحو ما استخدمه **أرستوفانيس** يتصل اتصالا مباشرا بالأخلاق العملية ، أى بالنقائص والعيوب السلوكية ، فإن المعيار الأخلاقى قد يكون أشمل وأعم من القيم السلوكية ، حين يأخذ فى الاعتبار القيم النفعية بصفة عامة ، أى حين ينظر إلى العمل فى حدود ما ينجم عنه من نفع ـ أو ضرر ـ يصيب الآخرين . وبهذا المعنى كان رفض أفلاطون للشعر القائم على المحاكاة رفضا أخلاقيا ، إذ لم يجد فيه نفعا لأهل الجمهورية الفاضلة ، بل رآه ـ على العكس ـ ضارا بهم . **وربما كانت الصيغة التى انتهى إليها هوراس هى أكمل صيغة انتهى إليها النقد القديم للجمع بين القيمة الأخلاقية (النفعية) والقيمة الجمالية ، حين قرر أن امتزاج النافع والممتع فى العمل الأدبى من شأنه أن ينال رضا الجميع : من حيث إنه يفيدهم ويسليهم فى وقت واحد .**

وهكذا يتضح أن المفهوم الأخلاقى قد يضيق حتى يقتصر على المظاهر السلوكية ، وقد يتسع حتى يتداخل فى نظرية المعرفة على المستوى النفعى لا المستوى الميتافيزيقى . وسوف يتأرجح الحكم النقدى الأخلاقى على مر الزمن بين هذين المستويين ، اللذين يتمثلان فى موقفى **أرستوفانيس وأفلاطون** من الشعر .

أما فى النقد العربى القديم فإن الميل إلى التخلى عن المعيار الأخلاقى (الجرجانى فى « الوساطة » أوضح مثال على هذا) إنما كان فى حقيقته تخليا عنه على المستوى السلوكى بصفة أساسية ، وإن كان هناك من أخذ فى الاعتبار هذا المستوى ـ كابن حزم الأندلسى مثلا . ومع ذلك فإن عناية النقد العربى القديم بالقيم الجمالية إنما تئول ـ فى تحليلها الأخير ـ إلى فكرة الأعراف والتقاليد ، حيث اتخذت الأعراف والتقاليد الفنية معايير للحكم الجمالى .

وأما فى النقد الغربى فقد وقف نقاد القرون الوسطى همهم على التفسير الأخلاقى والباطنى ، وارتكز نقد عصر النهضة ، وبخاصة فى إنجلترا ، على إيجاد التبرير الخلقى للأدب الخيالى . ولم يصبح التقويم الجمالى المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة ؛ فمنذ أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد فى انجلترا ينتحل التعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون ، مثلما كانت الحال فى أوربا بعد النهضة ، وفى أمريكا حوالى عهد الثورة ، بعد فترة من الإحجام الطبيعى [1] . وفى هذه العصور الحديثة تتقدم المعايير الجمالية حينا والمعايير الأخلاقية حينا ، وفقا للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة .

إن ناقدا مثل **ماثيو أرنولد** يقيم معياريته على أساس من فكرة المثل الأعلى الشعرى ، فيقول :

« إن أجدى عون يمكن أن نقدمه فى سبيل اكتشاف الشعر الذى ينتمى إلى طبقة ما هو جيد حقا ، والذى يستطيع أن يفيدنا من أجل أعظم فائدة ، هو أن نحتفظ فى ذاكرتنا بأبيات وتعابير للأفذاذ العظام ، ثم نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر . وهذا لا يعنى طبعا أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشابهها ، فربما يكون مختلفا جدا ، ولكن القليل من الذوق يجعلنا نجد فى هذه النماذج ، بعد أن نحفرها جيدا فى عقولنا ، مقياسا معصوما من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم وجودها ، ولمعرفة مداها فى جميع الشعر الذى نقيسه بهذه النماذج » [2] **ثم يمضى أرنولد فيسوق أمثلة فى البيت أو البيتين من كبار الشعراء المشهورين على مدى التاريخ ، ثم يعقب عليها بقوله : « إن هذه الأبيات القليلة ، لو توافرت الفطنة واستطعنا أن نستعملها ، كافية فى حد ذاتها كى نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة ، وتنقذنا من التقدير المغلوط ، وتقودنا إلى التقدير الحقيق »** [3]

وهذه المعيارية لا تختلف في شيء عن معيارية النقد العربي القديم الذي كان يتخذ من الأعراف والتقاليد الفنية أسسا للحكم ؛ ففي كلا الحالين يتمثل أحد عناصر المنهج الاستدلالي وهو القياس ، أي اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالجودة مقياسا لما هو جديد أو محدث .

ولكن **ماثيو أرنولد** يتحدث كذلك عن **« الفائدة »** التي يمكن أن تجنى من هذا الشعر الجيد ، **فأي فائدة يعني ؟** يقول :

هذه الفائدة هي الشعور الواضح ، والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكي في الشعر . وهي فائدة كبيرة إلى درجة أنه يتوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف في دراستنا للشعراء والشعر ، ونجعل الرغبة في تحقيق هذا الهدف ، المبدأ الأوحد الذي يجب أن نعود إليه دائما مهما قرأنا ومهما عرفنا »[٤] ومن الواضح هنا أن أرنولد يرتد بفكرة الفائدة إلى المتعة الجمالية نفسها ، على خلاف ما سنجد لدى النقاد ذوي النزعة الأخلاقية الممعنة ، وأيضا لدى النقاد الإنسانيين » .

وربما كان **ايفور ونترز** آخر حلقة قوية في سلسلة النقاد المعياريين ذوي النزعة الأخلاقية . وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ، ترى فيه نقدا أخلاقيا للحياة . ومادام النشاط النقدي موجها إلى الأدب فلابد أن يكون أخلاقيا مثله . وهو في أحكامه يصدر عن هذا المبدأ . **فهو يرى – على سبيل المثال – أن قصيدة مثل قصيدة « ذروة التلة » لروبنسون تعد أخلاقية في موقفها المضاد للرومنتيكية ، من حيث إنها تنبئنا أن الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر . وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الرواقية ، التي تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هروبيا ، قصيدة أخلاقية**[٥]

ومن الواضح أن المعيار الأخلاقي الذي يئول إليه هذا الحكم يجاوز حدود السلوك الفردي إلى الموقف الاجتماعي الوجودي . وهو في هذا شبيه بما كان يؤمن به الناقد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشري .

ولم يكن ونترز بعيدا على كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى ممثلين – في مجال النقد الأدبي – للمنحى الأخلاقي الذي يتشبث بالمأثور الكلاسيكي ضد النزعة الرومنتيكية . وفي هذا الصدد نجد **إرفنج بابيت Irving Babbitt** في كتابه « النزعة الإنسانية » (**١٩٣٠**) يهاجم الرومنتيكية كما يهاجم الحداثة . وقد نص على أن قانون القياس هو – تاريخيا ونفسيا – مركز كل الحركات الإنسانية . فالميل إلى الحداثة – في رأيه – ابتعاد عن قانون القياس . أما الجانب العاطفي – الرومنتيكي للطبيعة **(كما يمثله روسو)** فإنه يسيء إلى الاتزان والحشمة ، بدفعه للتوسع المزاجي الحر[٦] .

وفي سنة **١٩٤١** أضاف فورستر مقالا بعنوان « الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي » إلى كتابه « مرمى النقد » ، يقر فيه بأن النقاد الجماليين ربما يكونون على حق في القول بأن الاستمتاع هو المحك الرئيسي في الفن ، ولكن الناقد الإنساني سوف يضيف في الحال إلى هذا قوله بأن الاستمتاع يأتي من الحكمة المعبر عنها مثلما يأتي من التعبير عن تلك الحكمة[٧] .

وهكذا يدافع الإنسانيون عن القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذي ينبغي للأدب أن يتحراه ويعبر عنه . وهم بذلك يقفون في وجه الرومنتيكيين والجماليين في وقت واحد ، فيرفضون في الرومنتيكية العاطفة الفردية المسرفة والمزاج المتقلب ، ويتخذون من الاتزان أو الحكمة – ولا فرق – بديلا ، كما يرفضون أن تئول قيمة العمل الأدبي أولا وأخيرا إلى الشكل الجمالي أو إلى التعبير . وقد كان طبيعيا وهم يأخذون بمبدأ الاتزان أن يأخذوا في الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الجمالية ، فيجمعوا بين المتعة والفائدة .

وفي خط مواز لهذا الاتجاه المعياري بشقيه الجمالي والأخلاقي كان هناك اتجاه آخر يتحرك نحو الدراسة العلمية للظاهرة الأدبية ، ويحاول أن يشرحها في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها . وإذا نحن غضضنا النظر عن كتابات الفيلسوف الألماني **هردر** ففي وسعنا أن نعد كتاب « الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (**١٨٠٠**) **لمدام دستال** بداية هذا الاتجاه الذي سينمو عند تين في دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزي على أساس من نظريته الثلاثية في البيئة والجنس والعصر ، وعند **سان بيف** في عنايته المفرطة بسيرة الأديب المبدع ، حيث ينشئ له وصفا حيويا دقيقا ، ينتهي في غايته ومدلوله العام إلى تأكيد نوع من الحتمية بين الأعمال الأدبية ومبدعها ، ووضعه بذلك في موضعه المناسب بالنسبة إلى الآخرين .

لكن هذا الاتجاه العلمي قد أثار في القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم ، ومن ثم كان هجومهم عليه . يقول **أناتول فرانس** :

« إن الطريقة النقدية لابد – نظريا – من أن تشارك العلم ثبوته مادامت ترتكز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكا لا ينفصم ، وحلقات السلسلة ، في أي موضع منها اخترته ، مختلطة متراكبة ، حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يفك عقدها ولو كان منطقيا ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم – مهما يقل – بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقيني . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد – وهو محق في ذلك – بأن ذلك الزمان لن يحل أبدا . ومهما يكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر . وقد أصابوا ، لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة ، ولو ظنا ، بدلا من أن نبقى صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تخضع خضوعا مطلقا للعلم . وتدعه يعيد تكوينها أو ينبئ عنها . ولكني على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين تقيم بينها وبين العلم سببا فإنما تصل نفسها بعلم ممتزج بالفن . أعني علما قائما على قوة البصيرة ، مشحونا بالقلق ، قابلا للزيادة إلى الأبد »[٨]

لكن هذا الشك أو التشكيك في قيمة ذلك الاتجاه العلمي في النقد لم يكن ليوقف نموه وتطوره . وأقصى ما أحدثه هو أنه خلق لدى البعض حالة من التردد بين الانخراط في هذا الاتجاه أو الانحراف عنه . لكن الميل العام نحو إرجاء الأحكام المعيارية ، إن لم نقل نحو إلغائها ،

أخذ يتزايد فى القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية ، حيث أخذت النظرة إلى الأدب ترى فيه موضوعا كسائر الموضوعات الطبيعية ، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس . وقد كانت صيحة الشاعر الناقد **كونراد أيكن** ذات مغزى كبير فى هذا الصدد حين قال فى كتابه «شكيات » (١٩١٩) :

« ألن نتعلم أبدا أنه ليس حول الشعر شئ غيبى أو فوق الطبيعى ، وأنه نتاج طبيعى عضوى ذو وظائف يمكن الكشف عنها ، وأنه محط للتحليل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من أن يباشروها هم أنفسهم.»(٩)

لقد كتب أيكن هذا الكلام الذى يدل دلالة واضحة على أن شيوع المناهج العلمية قد حملت حتى الشعراء على أن يروا فى الشعر كيانا ماديا يؤدى وظائف حيوية ، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمرا ضروريا ـ كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب « مبادئ النقد الأدبى » (١٩٢٤) الذى تؤرخ به لبداية ما يسمى بالنقد الحديث .

ومنهج رتشاردز فى عمومه منهج استقرائى ، « **يقوم على استخلاص فرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متضافرة فى البحث يحق لها أن تدعى علما . وإن طريقته بعامة هى التحليل** والتجريب لا التقييم »(١٠) .

والهدف الأخير من التحليل والتجريب ، بل من كل العملية النقدية ، هو قراءة النص الأدبى ذاته عن قرب ، وإيصاله إلى الآخرين . أما فيما يختص بإصدار الأحكام التقويمية فإنه لا ينكر أن يكون ذلك من مهام النقد ، ولكن ذلك لن يكون قبل القراءة المعمنة والوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة . وفى هذه الحالة سيتضح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل(١١) .

ولا يختلف عن هذا كثيرا ما حدد به إليوت وظيفة النقد فى إحدى مراحل حياته حين قال : « **فى القضايا ذات الأهمية الجليلة ، على الكاتب ألا يرهب وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأسوأ ؛ عليه أن يوضح لا غير ، وسيصل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه** »(١٢) .

كل ذلك جذب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبى نفسه ، بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده ، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية الممثلة لذاتها ، دون أى إحالة إلى تصورات غيبية ، ودون الاستعانة بأى عناصر خارجية ، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والجنس ، أو من السيرة الذاتية للمؤلف نفسه . وفى هذا يتمثل التحول المنهجى الذى يفرق بين الاتجاه العلمى كما تمثل فى القرن التاسع عشر وكما تمثل فى القرن العشرين . فمادام العمل الأدبى فى ذاته ، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية ، قد أصبح موضوع البحث ، كان لابد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع ، وتفيد من كل العلوم المتاحة ، كعلم النفس وعلم الاجتماع بفروعهما المختلفة ، وعلم اللغة ، وعلم الدلالات ، والأنثروبولوجيا ، والاثنولوجيا وغيرها .

ومع أن هذا الاتجاه الذى امتد إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن قد قدم نتاجا نقديا بالغ الأهمية ، وحقق فى جانبه التطبيقى نتائج باهرة ، لم يخل الأمر ، كما حدث بالنسبة إلى القرن التاسع عشر ، من أن ترتفع بعض الأصوات مشككة فى جدوى هذا الاتجاه ، متهمة إياه بالآلية والضعف والفقر . يقول **نورمان فورستر** ـ على سبيل المثال ـ فى كتابه « الدارس الأمريكى » (١٩٢٩) عن زملائه من المشتغلين بالنقد ، إنهم قد « سقطوا فرائس الاتجاهات الميكانيكية السائدة فى العصر . وفى تطوافهم الذى يحمل سمة العلم حول حقول التاريخ الأدبى والتاريخ العام وعلم النفس ، فقدوا كل تبصر وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات الماضى.»(١٣)

إن الخطوة التى لم تجرؤ عليها هذه المرحلة هى إلغاء دور « الناقد » والاكتفاء بدور « القارئ » المحايد ، أو « الباحث » فى الأدب ، لأن القائمين بهذا النشاط كانوا معروفين بوصفهم نقادا أولا وقبل كل شئ . فعلى الرغم من أن العمل الأدبى قد أصبح له ـ فى منظورهم ـ كيان موضوعى مستقل ، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية . ومن ثم التبست النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية . وهذه الانطباعية الذاتية نسبية بالضرورة ، لأنها تتخذ من الإنسان الفرد مقياسا للأشياء . وهى بذلك معيارية ، وإن لم تكن غايتها إصدار الأحكام بالجودة والرداءة .

والحق أن هذه النزعة الانطباعية قد ترعرعت فى إطار الفكر الرومنسى الذى أفسح المجال لذاتية المبدع الفرد . فإذا كان العمل الفنى يعبر عن ذاتية الأديب ، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاته بها ؛ وإذا كان هذا العمل محملا ـ نتيجة لذلك ـ بهذه المشاعر والانفعالات ، التى تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة ، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية . وكان أقصى ما يستطيعه إزاءها هو أن يتمثل دلالتها كما تنطبع فى نفسه ، دون أن يغلق الباب على اجتهادات أخرى قد تتمثل فى العمل دلالات مغايرة أو مخالفة . وليس معنى هذا أن العمل نفسه يتغير فى كل مرة يقرأ فيه هذا الناقد أو ذاك شعورا بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها ، ولكنه يظل دائما على ما هو عليه ، منطويا على إمكانات لا حدود لها فى الإثارة والفاعلية ؛ وكل ما هنا لك أن ناقداً يتأثر به على نحو ، وغيره يتأثر به على نحو آخر . هو أشبه شيء بآلة تنطوى على إمكانات استخدام كثيرة . ولكن كلا منا يحركها بطريقته الخاصة ، ويوجهها إلى غرض بعينه . ومعيار نجاح العمل أو إخفاقه فى هذه الحالة إنما يتمثل فى مدى قدرته على إحداث إثارة ما فى نفس الناقد .

هل الحالة المستثارة عندئذ كامنة أصلا فى العمل نفسه . أم أنها شئ يتخلق ابتداء فى نفس الناقد ؟ فى إطار الرومنسية كان الاعتقاد السائد بصفة عامة هو أن الأديب الفرد نفسه هو الذى يمنح الأشياء دلالتها ويكسبها المعنى . ولكن إذا صح أن هذا هو موقف المبدع الرومنسى من الأشياء . فهل من حق الناقد أن يدعى لنفسه هذا الادعاء ؟ هل الناقد هو الذى يضفى المعنى ، ومن ثم القيمة ، على العمل الأدبى . أم أن هذا المعنى كامن فى العمل الأدبى نفسه . **وأن دور الناقد يتمثل فى الكشف عنه بطريقة توحى أنه هو صاحبه ؟**

قد يقال فى هذا السياق بقدر غير يسير من التسهل إن الناقد يعيد « إبداع » العمل الأدبى ، وقد يبلغ الزعم حد المغالاة حين يقال إنه يخلقه

خلقا جديدا ؛ وفى هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانطباع إلى الابتكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التى تتحكم فى طريقة تلقيه ، والتى تهيئ نفسه لهذا النشاط . ومن ثم فإن العمل الفنى ليس مجرد مثير حيادى ، يدفع بالناقد إلى الحركة فى عالمه الخاص ، بل هو مثير منحاز إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى . ومجرد انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعنى أنه اطمأن إلى أن معاييره الخاصة تتحقق ــ على نحو ضمنى ــ فى العمل المنقود ، وإلا لم يكن ليسلم نفسه إليه ، ويتهيأ لاستقبال الإثارة منه ، وينشط فى الحركة معه .

إن الأدب ــ من الوجهة الرومنسية ــ تعبير . والتعبير يتضمن بالضرورة معنى . لكن هذا المعنى غير مغلق على ذاته ، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الروحى للإنسان ؛ وهو لذلك معنى يترابط مع أنساق من المعانى . وليس ما يدركه الناقد الانطباعى منه أو يربطه به ، سوى نسق من هذه الأنساق . وحين يمارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المستثار فى نفسه بقدر ما يتصور أنه يتحدث عن ذلك المثير (العمل الأدبى نفسه) .

وبهذا المعنى يكتسب العمل الأدبى قيمته من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية ؛ ومن ثم أيضا تكون نسبية هذه القيمة . ذلك أن الناقد الانطباعى لا يرغب فى أكثر من أن يقول : «هكذا رأيت وهكذا أحسست ، وما رأيته وما أحسست به كافٍ عندى ومقنع لى وملبٍّ لمطلبى . لا غرو أن يقف طموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة ، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدعوى التى يسعى إلى نقضها وتقويضها . والواقع أنه ينسجم بذلك مع نفسه ، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة فى إطار الفكرة الذاتية .

من أجل هذا كله برز التعارض لدى عدد من النقاد فى تلك المرحلة بين الرؤية الموضوعية للعمل الفنى والممارسة النقدية . وربما كان **«امبسون»** خير مثال على هذا الوضع ، حيث يجتمع فى نشاطه النقدى ذلك التعارض بين الموضوعية والانطباعية(١٤) .

ومن جهة أخرى فإن التفكير الموضوعى فى العمل الأدبى يستبعد شخص منتج هذا العمل (أى سيرته الذاتية) من منظور العملية النقدية . ويترتب على هذا استبعاد فكرة التعبير فى هذا العمل عن شئ يقع خارجه . وحيث ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه حدثا أو كانا مكتفيا بذاته ــ حينئذ يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها فى هذا الكيان الموحد . وإذا كان العمل الأدبى ــ أولا وأخيرا ــ بناء لغويا فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه ، من أجل الكشف عن العلاقات التى تجمع بين عناصر هذا البناء المختلفة . ومادام العمل الأدبى كيانا قائما بذاته فإن قيمته ــ إن كانت له قيمة ــ إنما تكمن فيه . والكشف عن العلاقات التى تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف فى الوقت نفسه عن القيم الجمالية التى ينطوى ــ أولا ينطوى ــ عليها .

ولكن إذا كان العمل الأدبى فى هذا المنظور مكتفيا بذاته فإنه فى الوقت نفسه ينتمى إلى ما يجانسه فى التراث الإنسانى ؟ فهو حلقة فى سلسلة ممتدة من النتاج الأدبى المتعين فى جنس من الأجناس أو شكل من الأشكال . هكذا كان **ت . اس . إليوت يرى** . ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكرارا للحلقات السابقة ، وإلا فقدت هويتها ، ومن ثم أهميتها ، وإنما هى حوار جديد مع كل ما سبقها ؛ فهى تأخذ منه ما يؤكد انتماءها إليه ، ولكنها فى الوقت نفسه تعطيه ما يؤكد تفردها وتميزها . إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم فى صنعها .

وهنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد ، يأتى بعد فراغه من الجانب الأول ، وهو النظر إلى العمل الأدبى فى ضوء الأعمال الأدبية الأخرى التى سبقته ، والتى هى من جنسه ، وذلك لتحديد ما استغل فى صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبى ، من جهة ، وللكشف عن العناصر الجديدة التى تميز بها ، والتى أضافها إلى تلك التقاليد ، من جهة أخرى . وإذا وصل الحديث فى هذا السياق إلى قيمة العمل الأدبى فإن هذه القيمة ستتحدد بمقدار الإضافة ونوعيتها .

ومن الواضح أن الإحالة فى القيمة هنا ليست إلى ذات الناقد الفرد بل إلى جُمّاع ذوات المبدعين فى الماضى ، أو ــ على التحديد ــ إلى جماع نتاجهم الأدبى . وهذا المسلك لا يبتعد بنا كثيرا عن فكرة اتخاذ التراث معيارا يقاس به كل إبداع جديد . والفارق الوحيد هنا ــ وإن كان بحق فارقا مهما ــ هو أن القيمة ستتحدد لا بما يطابق هذا التراث بل بما يجاوزه .

وإلى جانب هذا النشاط النقدى كانت هناك إضافات لها قيمتها فى حقل دراسة الأدب ، تقدم بها من لم يكونوا ينتمون أصلا إلى هذا الحقل ، بل إلى حقول معرفية وعلمية أخرى ، كالمشتغلين بالعلوم النفسية (السلوكية والجشتلطية والتحليل النفسى ...) والمشتغلين بعلم الجمال ، خصوصا علم الجمال الأمبيريقى . فقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بمناهج بعيدة عن المعيارية(١٥) . على خلاف ما طرحته الفلسفات والإيديولوجيات ، كالماركسية والظاهرية والوجودية ، التى لم تهمل ــ على خلاف أو تفاوت بينها ــ دور الظروف الخاصة المصاحبة للعملية الإبداعية ودور الذات الفردية أو الجماعية فى تقرير خصائص العمل الأدبى ، أى تحديد قيمة العمل الفنى فى علاقته بالإنسان . يقول الفيلسوف الظاهرى ميرلو بونتى ــ على سبيل المثال : **«إن العلم يعالج الأشياء ولكنه يرفض السكنى فيها»** . فعنده ــ إذن ــ أن طراز الفهم الذى يجب أن نجد فى طلبه هو ذلك الذى يظل ملاصقا قدر الإمكان للشئ الذى نريد فهمه(١٦) . فمادام العقل جزءا من هذا الوجود فلا مناص من تداخله مع كل ما يراد إدراكه . وكذلك تسند فلسفة الجمال الماركسية إلى الوعى الدور الإدراكى المعرفى ، مميزة ــ فى الوقت نفسه ــ بين صور هذا الوعى ووظائفها . فلكل صورة من صور الوعى دور خاص من النشاط المحدود بالواقع (أى لها موضوعها الخاص) لها وظيفتها الخاصة ، ولها تبعا لذلك محتواها الخاص ومنهجها الخاص فى التفكير وصور التعبير . ومن ثم فإن القول بان العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة ، وأن موضوع الفن هو العالم بأسره قول خاطئ . فللفن موضوعه الخاص ، وموضوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعى بكل ما يتجمع لديه من ثروة فى العلاقات والعواطف داخل الوحدة التى تجمع بين الاجتماعى والشخصى . فحين يصور الفنان منظرا

طبيعيا مثلا فإن هدفه الأخير هو أن يكشف عن موقفه الخاص منه، وأن يعبر عن حالاته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التى يثيرها فيه تمثله الجمالى المعين للطبيعة ، كما يجب عليه فى الوقت نفسه أن ينقل إلينا عاطفة نستطيع أن ندرك فيها مواقفنا الخاصة من الطبيعة ، على الرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه المواقف من غموض . ومن ثم فإنه يطبع العواطف المختلفة بطابع معين . وإذا لم تحمل صورته إلينا عاطفة أصيلة ، أى إذا هو أخفق فى أن يعبر عن صفة إنسانية جوهرية ، فإن صورته ستكون فاقدة للحياة ، ولن تقبل منه بوصفها صورة فنية . وهكذا تصبح الأحاسيس والمشاعر والعواطف هى مشخصات المعرفة الخاصة فى الفن .

وهكذا تجعل هذه الفلسفات من وعى الإنسان الشرط الأساسى للمعرفة بعامة ، وللإدراك الجمالى بخاصة ، حيث يكتسب العمل الفنى قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعى وليس خارج هذا الوعى أو بمعزل عنه . وهذا ما تعارضه ـ جذريا ـ النظريات المعاصرة التى يجمعها إطار الفكر البنيوى . فعلى الرغم من وجوه الاختلاف التى قد تكون ـ على سبيل المثال ـ بين نظريات ليفى شتراوس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدى ، فإنه من بين نقاط الاتفاق القليلة التى لا نزاع عليها بينهما رفضهما المألوف لفكرة الذات التى سادت الفكر الظاهرى بصفة عامة ، وأعمال **سارتر وميرلو بونتى** بصفة خاصة . **وشتراوس** إنما يرفض الفكر الظاهرى لموقف هذا الفكر المتعاطف مع ما يسميه «أوهام الذاتية» ، ويرى أن رسالة الفيلسوف هى «**أن يفهم الوجود فى علاقته بنفسه ، وليس فى علاقته بالإنسان**»[١٧] .

إن فهم الوجود فى علاقته بالإنسان يتضمن تلقائيا القول بالقيمة النفعية لهذا الوجود . وبالنسبة إلى الأعمال الفنية ربما استبعدت القيمة النفعية (الزهرية المزخرفة على منضدة فى ركن الحجرة ليست لها قيمة نفعية) ولكن تبقى القيمة النوعية الخاصة بالفن ، وهى القيمة الجمالية .

وقد عالج **موكاروفسكى** ـ وهو من أقطاب مدرسة براغ ـ مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسى مع بعض التحوير والتطوير .

لقد طرح الفكر النقدى التقليدى فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التى يطمح العمل الفنى إلى تحقيقها ، أو التى يرغب الناس فى أن يجدوها متحققة له . وهى بذلك قيمة قائمة خارج أى عمل فنى وسابقة عليه ولها وجودها المطلق . وهى بوصفها قيمة مطلقة فإنها لا تتحقق قط فى عمل فنى ، بل تظل هدفا تسعى إليه كل الأعمال الفنية . ومعيار هذه القيمة هو ذاتها ، لأنها هى المثال الذى ينبغى أن يحتذى . وبهذا أضفى الفكر النقدى التقليدى على القيمة الجمالية طابعا أنطولوجيا يجاوز حدود الزمان والمكان ، أى يجاوز حدود البيئة التى ظهر فيها العمل الفنى وكل البيئات الأخرى التى استطاع أن ينتشر فيها ، ويجاوز الحقبة الزمانية التى شهدته ، وكل الحقب الزمانية الأخرى التى عاد للظهور فيها .

ولقد كان من الأفكار المهمة التى نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة المقصد الجمالى ، حيث أصبح من المقرر أن الفنان وهو يبدع عمله الفنى يظل مشغولا بفكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق . وهذا معناه أن مقصده الجمالى يجاوز أهدافه الذاتية فى التعبير عن نفسه ؛ وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفنى محققا بصورة نسبة تلك القيمة الجمالية المطلقة ، ويصبح من السهل تفسير التغيرات التى تطرأ على حياة هذا العمل .

وهذا الطراز من التفكير فى القيمة الجمالية هو أكثر ملاءمة للمراحل الأدبية ذات الاتجاه الكلاسيكى ، حيث يبرز الطموح نحو تحقيق ماله قيمة دائمة تجاوز حدود الزمان والمكان ، فى حين تقنع المراحل ذات الميل إلى التغيير (كالرومنسية مثلا) بمحدودية ما تدعى لنفسها من قيمة ، ومن ثم بنسبية القيمة بصفة عامة .

ولأسباب كثيرة ، ليس هنا موضع الإفاضة فيها ، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبية القيم ؛ ومن ثم القيم الجمالية ، حتى بدا فى وقت من الأوقات أن فكرة القيمة الجمالية الكلية قد عفى عليها الزمن . ومع ذلك فإن كلية القيمة الجمالية تعود فتفرض نفسها مرة أخرى فى هذا العصر لدرء الخطر الناجم عن القول بالنسبية ، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لما يطرأ على الفن من تغير يشكل تاريخا متواصل الحلقات ، أى بنية تاريخية لها نظامها الخاص . لكن هذه القيمة الكلية لا تستند فى هذه المرة على تصور أنطولوجى لها ، يجعل منها قيمة استاتيكية ، بل على تصور عيانى ، يجعل منها قيمة حيوية .

وقد رصد موكاروفسكى ثلاثة معايير لهذه القيمة ، هى : **المعيار المكانى** ، **والمعيار الزمانى** ، **والمعيار البرهانى** ، ثم قال :

«**ربما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست فى حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضايفة . ولن يصبح هذا فى الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية المثالية للقيمة الجمالية أمرا ممكنا حقا ؛ ففى هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة عيانية كلية فى كل** كان وعلى الدوام ، وتصبح بنفس القدر برهانا لدى أى فرد»[١٨] .

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول ، وأن مجالها وموضوعها كليهما فى تغير دائم ، وأنها بذلك تفتقر إلى الاستقرار ، فإنه يرتب على هذا أن هذه المعايير كثيرا ما تتباين . ويضرب مثالا على هذا أن القيمة التى تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد فى المكان قد لا تنطوى على القدرة على الامتداد فى الزمان أو تكون برهانا فى ذاتها .

ثم يمضى موكاروفسكى فيشرح هذه المعايير ، بادئا بمعيار الامتداد فى المكان وفى الأوساط الاجتماعية المختلفة . وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعا ؛ فهناك حالات يحدث فيها العمل الفنى طنينا واسعا ثم ما يلبث أن يفقده . ونحن فى هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية ضئيلة أو معدومة ، ولكننا نعول عندئذ على عنصر الزمن . «**ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد فى الساحة المكانية والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون ، بل على العكس ، فإن أحد أعباء هذا العلم لا يقتصر على دراسة الامتداد الآنى** Synchronic **لكل عمل فنى مفرد ، بل فحص الاتجاه العام لكل حقبة ، مع أخذ الانتشار النسبى لبعض الأعمال الفنية فى الاعتبار . فهناك حقب فى تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن عالمية العمل الفنى تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية بعينها (وعلى**

سبيل المثال نذكر الأدب الفرنسى فى حقبة الصالونات الأدبية العظيمة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر) . وفى حقب أخرى يكفى لنجاح العمل الفنى أن يكون مقبولا لدى مجموعة منتخبة أكثر محدودية وإن كانت لها صفة عالمية (مثل طليعى ما بعد الحرب ، حيث كان الفنانون المشاركون فى النتاج يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفى أزمنة أخرى يصبح الاتفاق العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطلبا ، من حيث إنه يشير إلى العالمية ... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شبيها بها ، تتغير خلال التطور العام للفن ، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله »[19] .

أما بالنسبة إلى المعيار الثانى ، وهو معيار الزمان ، فإن **موكاروفسكى** يعتقد أن الزمن وحده كفيل بأن يمتحن المغزى الحقيقى للعمل الفنى . ثم يقول :

«إننا -حين نحكم على العمل الفنى لا نقدر النتاج المحسوس نفسه بل (الموضوع الجمالى) الذى يمثل المعادل غير المادى له فى ضمائرنا ، الذى ينشأ عن تقاطع الدوافع التى يثيرها العمل مع التراث الجمالى الحى الذى هو ملكية جمعية . وهذا الموضوع الجمالى خاضع بطبيعة الحال للتغير ، حتى عندما يظل مرتبطا بالموضوع المحسوس نفسه . ويحدث التحول فى الموضوع الجمالى عندما يمتد العمل إلى قطاع اجتماعى يختلف عن ذلك الذى نشأ فيه . ومع ذلك فإن هذه التغيرات الآنية التى تصيب الموضوع الجمالى هى فى الغالب فاقدة للمغزى إذا هى قورنت بالتغيرات الاستعراضية Diacronic التى تعرض له مع مضى الزمن . فمع مضى الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان الحسى الموحد عددا من الموضوعات الجمالية التى يختلف الواحد منها جذريا عن الآخر ، والتى يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التى تصيب بنية فن بعينه . وعلى هذا فإنه كلما طالت مدة احتفاظ العمل الفنى بتأثيره الجمالى ازداد اليقين من أن قدرة القيمة على البقاء على هذا النحو لا تتمثل فى موضوع جمالى وقتى ، بل فى الطريقة التى أبدع بها العمل نفسه فى مظهره الحسى»[20]

أما المعيار الثالث لكلية القيمة الجمالية فهو المعيار البرهانى . وهو يعنى عند **موكاروفسكى** أن الفرد حين يحكم على عمل فنى فإنه يصدر عن يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بفرديته ، وأنه يمتد فى الواقع إلى الأفق العالمى ، وأنه يحاول - من ثم - أن يفرض يقينه هذا على الآخرين بوصفه قضية مسلمة .

وواضح أن **موكاروفسكى** يلح على تأكيد خضوع هذه المعايير الثلاثة للتغير خلال مراحل التطور المختلفة ، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التغير إلى القول بنسبية القيمة الجمالية ، فى الوقت الذى يرفض فيه كذلك أنطولوجيتها . وهو يحل هذا التعارض الظاهرى بالإحالة إلى ما كشفت عنه المقارنات بين مبدعات الفن البدائى فى الأقطار المختلفة ونتاج الفن الشعبى وفن الأطفال من وجوه تماثل . فهو يرى هذه الوجوه من التماثل كما لو كانت شاهدا على قيام أساس أنثروبولوجى عام ، تصدر عنه هذه المبدعات فهناك شئ إنسانى عام ، يستقر فى أعماق كل فعل إنسانى . ومن ثم يجعل **موكاروفسكى** الأساس الأنثروبولوجى بديلا من تلك القيمة الأنطولوجية ، ويرد القيمة إلى ذلك الجوهر الأنثروبولوجى للإنسان . والفرق الجوهرى بين المفهومين هو أن القيمة الجمالية الأنطولوجية تخلو من كل محتوى عيانى ، فى حين أن الكيان الأنثروبولوجى البديل يتضمن محتوى نوعيا يحدده فى وضوح : **فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان** . وأيضا فإن الكيان الأنثروبولوجى قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التحقق الجمالى ، المتصلة بجوانب نوعية مختلفة من الهيئة الإنسانية . فهناك إذن توتر نوعى بين الكيان الأنثروبولوجى وبين تحققه الجمالى ؛ وكل تحقق إنما يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسى للإنسان .

هكذا يتضح لنا أن أى تفكير فى الفن ينبع من إيديولوجية بعينها ، تأخذ الإنسان دائما فى الاعتبار ، لا الإنسان المطلق بل الإنسان الاجتماعى ، بوصفه فاعلا ، سواء أكان منتجا أو مستقبلا - هذا التفكير لا يمكن أن يلغى فكرة القيمة ، بل - على العكس - لا يجد مناصا من أن يسلم بها ويبحث عنها ويخضعها للحكم والتقدير . ومن ثم تبدو المفارقة - بل المغالطة إن شئنا - فيما قد يخامر بعض البنيويين من أن البنيوية ليست مجرد منهج فى التفكير بل إيديولوجية . ذلك أن استبعاد الذات الفاعلة ، أى الذات الإنسانية ، يُسقط الإنسان من المنظور . ولا إيديولوجية بغير الإنسان .

وحين نذكر البنيوية فإنما نقف عند هذا المنهج الذى استفاض وبسط جناحيه خلال العقدين الماضيين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية ومجالات النشاط الإنسانى ومنها الأدب . ففى إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية . وقد كتب **يو . م . لوتمان** مقالا بعنوان «يجب أن تكون دراسة الأدب علما» (١٩٦٧) ، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محددا بنموذجه السيبرنطيقى ، كما هو الحال عند **إيفانوف** ، ولا هو يتخذ من الوصف الكمى غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك فى كتاباته) ، بقدر ما كان مفهوما بنيويا للأدب بوصفه نظاما روحيا يمكن تحديده من خلال العلاقات المتعارضة[21] .

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمى بل يتجه الى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب . وليس هذا بدعا على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور المعرفى للإنسان ، وكيف أن كثيرا مما يسمى بالعلوم الإنسانية فى العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوانب من المنظومة الفلسفية التى تشتمل عليها نظرية المعرفة القديمة . وعلى ذلك فعلم الأدب هو ذلك العلم الذى يريد أن يعطى البحث فى الأدب استقلاليته . وغاية هذا العلم هى الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام ينطوى على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة فى أجناسه وأشكاله المختلفة ، وذلك عن طريق التحليل والوصف ، وصولا من ذلك إلى ما يكون به الأدب فى ذاته أدبا ، أى إلى ما يسمى بأدبية الأدب .

ويسلم هذا العلم - بالضرورة - بأن العمل الأدبى كيان مستقل قائم بذاته ، ولا علاقة له حتى بمبدعه ؛ لأن المبدع حين يفرغ من عمله يصبح شأنه شأن الآخرين فى علاقته به ، فى حين يتحرك العمل نفسه

حركته الخاصة بمعزل عنه . وأيضا فإن العمل ذاته ، بوصفه كيانا مستقلا ، لا يقبل أى شرح يفرض عليه من خارجه ؛ لأنه مكتف بذاته ، ثم هو لا يخضع - آخر الأمر - للقسمة التقليدية التى تقسمه إلى شكل ومحتوى .

وهكذا استبعدت البنيوية الإنسان نفسه من مجال البحث ؛ إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والموقف فى الاعتبار مادام الانسان (الفاعل) ونتاجه الحضارى (المفعول) والإطار الحضارى الذى يحيط به (الموقف) لا تخضع للنموذج التحليلى نفسه . فالإنسان يعد بمثابة الآلة التى تكشف الظواهر الحضارية عن نفسها (كاللغة والأسطورة والديانة والفن .. الخ) من خلاله . وترتيبا على هذا فإنه يختفى بوصفه كائنا حسيا يتجه إليه البحث ، لكى يصبح تجريدا مثاليا . وعلى حين تحاول الوجودية والظواهرية - على سبيل المثال - معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصى بين المحلّل والمحلَّل ، فإن البنيوى ، بوصفه مراقبا منعزلا ، ومجردا من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية ، لا يأخذ الإنسان أو موقفه فى الحسبان ، بل ما ينتج عن نشاطه العقلى . ويمكننا أن ندرك الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود «فى علاقته بنفس الإنسان» ، فى حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود «فى علاقته بنفسه» [٢٢] وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هى التى يلتقى عندها البنيويان الكبيران : ليفى شتراوس ولاكان ، على ما بينهما بعد ذلك من وجوه الخلاف . وبهذه الطريقة تخلصت البنيوية - على نحو ما هو الشأن فى العلوم الطبيعية - من كل ما يتعلق بمبحث القيمة ، وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية ، مكتفية بمنهجها التحليلى الوصفى .

وأما فيما يتعلق بالتصورات التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبى ومحتواه (ولنتذكر هنا أن التفكير الإيديولوجى نفسه يفرق بينهما حين يلقى بالثقل على نوعية المحتوى الجمالى للعمل الفنى) فمن الواضح أن البنيوية تحاول - مشتركة فى هذا مع مدرسة الجشتلط النفسية ، وكرد فعل للنزعة الإمبيريقية التجزيئية - «التحرك نحو دراسة تأخذ الحقل الكامل فى الاعتبار ، ولا تخلو من الشبه بنظريات القرن العشرين فى مجال العلوم الطبيعية . فكما انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك فيما يتصل بالخاصية المادية للذرة ، تثبت الدراسة البنيوية أن المحتوى هو فى حقيقته شكل ، وأن تحليل هذا الشكل المستخفى عن العين يتطلب غالبا يكشف للملاحظ مالا ينال عن طريق الحس المباشر» [٢٣]

وإذا كان العمل الأدبى فى أبسط مظاهره يمثل نشاطا لغويا يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تمثل أى عقبة أمام التحليل البنيوى للعمل الأدبى بوصفه كيانا موضوعيا منعزلا عن صاحبه ؛ فالبنيويون - فيما يبدو - يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير ، وأن الإنسان حتى حين يظن أنه يفكر فإنه فى الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها. وهذا ما يرفضه نقاد البنيوية ؛ «**فالتفكير ليس عبدا للغة ؛ على عكس ما يعلنه أولئك البنيويون بطريقة تقريرية ، من أن اللغة «تتحدث نفسها» ، من خلال الإنسان**» [٢٤] ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البنيويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك ، مادامت هى التى تشكل جسم العمل الأدبى . وهى بهذا الوضع تصبح ملائمة كل الملاءمة لمنهج التحليل الموضوعى .

ولا شك فى أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع . يصل فى كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة ، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد ؛ فهناك أيضا أسلوب التفسير ، على نحو ما أشار إليه **فوكو Foucault** فى كتابه «الكلمات والأشياء Les Mots et les Choses » . «ومع أن هذين الأسلوبين يتعايشان فإنهما يتعارضان تعارضا أساسيا . فإذا كان التفسير يملأ ذلك الحيز الناشئ عن اندغام الذات (فى الشئ) فإن التحليل يجعل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التى تكيف عملية استظهار أى نمط من أنماط الخطاب . وفى مجال الأدب على وجه أخص ، يتوقف قيام علم للأدب - على نحو ما بينه بارت بطريقة رائعة - بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة . ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذى حدده لها ليفى شتراوس ، أى بوصفها نمطا من الخطاب استبعدت منه ذات القاص» [٢٥]

فالتعامل مع الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة يعنى تحليلها بمعزل عن أى مؤلف ؛ لأن أحدا لا يدعى أن الأسطورة من تأليفه . وهى فى الوقت نفسه بناء لغوى . إنها نموذج باهر للبناء اللغوى الذى يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته .

ومن جهة أخرى يرى **جيرار جينيت G. Gennette** «أن علم الأدب البنائى يتجنب كل المحاولات التى تنحو إلى اختزال العمل الأدبى ، على نحو ما يصنعه التحليل النفسى أو الشروح الماركسية . ومع ذلك فإن علم الأدب البنائى يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال الداخلى ، بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمى . وهذه العملية ليست سطحية فى الحقيقة ، بل هى تمثل - إلى حد بعيد - نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التى تستطيع أن تتوغل فى أعماق الشئ إذا هى سلطت عليه من الخارج» [٢٦]

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمى للعمل الأدبى . أو لنقل - التزاما بالمصطلح - هذا النظام الغائر لبنية العمل الأدبى ، لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته ؛ لأنه من الطبيعى أن ينطوى العمل الأدبى على نظام داخلى . وحين يصبح الكشف عن هذا النظام متضمنا أهميته فى ذاته يكون المنهج البنيوى مبررا ؛ إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المنهج .

على أن نقاد البنيوية لا يأخذون عليها ما تنحو إليه من اختزال العمل الأدبى نفسه إلى نظام فحسب ، بل يرون أنها تقوم أساسا على تجريد العمل الأدبى من جهتين أخريين ؛ «**فهى تجرد حين تفصل المادة المرصودة عن سياقها التاريخى (ومن ثم ينشأ خطر الوقوع فى «الوهم الشكلى») ، وهى تجرد بقدر ما تفصل الإنسان عن نتاجه الحضارى (ومن ثم يهدد «اختفاء» الإنسان لدى البنيويين بأن يصبح حقيقة**» [٢٧]

وليس من هدف هذا المقال تقديم عرض للبنيوية فضلا عن نقدها ، وإنما كان وقوفنا عندها هذه الوقفة لكى ندرك إلى أى مدى

تبذل الجهود منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم للأدب ، يجاوز كثيرا كل الطموح العلمى الذى شغل مدرسة النقد الجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، حيث يستقر العمل الأدبى فى منظوره كيانا موضوعيا مستقلا ، قابلا للتحليل والوصف ، مع إسقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفى مقدمتها الناقد نفسه فى صورته التقليدية . إننا لا نجد مكانا لهذا الناقد فى كتابات البنيويين ـ إن وجدناه ـ إلا فى الهامش أو فى الظل ؛ فهو فى منظورهم من البقايا المتخلفة من الأزمنة القديمة . واتجاه العناية المتزايد إلى القارئ بدلا من الناقد ـ على طرافتها ـ تشير فى وضوح إلى محاولة تجنب الوقوع فى دائرة الأحكام التقويمية ، والإعلاء من قيمة الدراسات الوصفية .

ومع ذلك لابد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة ، وهى أن كل الدراسات التطبيقية التى قام بها البنيويون لأعمال شعرية أو روائية قد اختارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين المشهود لهم بالتفوق . وهذا الاختيار نفسه يتضمن التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية .

وفى الحق إن محاولة إخضاع الظاهرة الأدبية ، ومن ثم الحدث الأدبى ، لمناهج العلوم الطبيعية ، إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنسانيين لتخلف مناهج الدراسات الإنسانية بعامة إذا هى قيست بمناهج العلوم الطبيعية بما أحرزته من تقدم فى العصر الحديث ، وعن رغبة أصحاب هذه المناهج الإنسانية فى مجاوزة هذا التخلف باصطناع المناهج نفسها التى استخدمت فى مجال الطبيعيات . وهذه النقلة الكبيرة لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا على المستوى التجريدى الصرف ، حيث يعزل الحدث الأدبى أو الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص ، ويدفع بهما ـ كأى حدث طبيعى أو ظاهرة طبيعية ـ إلى معامل التحليل ، للكشف عن النظام أو النظم التى تحكمها ، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم .

وعلى هذا المستوى التجريدى الصرف قد تتشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الانسانية بقدر يسمح لقيام علم كامل (هو ما يعرف بالسيبرنطيقا) يحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهر وتلك من أجل توظيفها مرة أخرى فى إنتاج أشكال جديدة ، مدخرا بذلك الجهد الإنسانى الضخم المطلوب لإنتاجها . وهذه المحاولة تنطوى فى كثير من جوانبها على إعدام للإنسان بقدر ما تعمد إلى تلخيصه فى مجموعة من القوانين . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب ؛ فدراسة الأدب بمناهج العلوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية . ولا بأس ـ فى مستوى بعينه ـ من هذا التوحيد ، إذا كان الهدف هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التى تحكم الظاهرة . ولكن الظاهرة الأدبية ما تلبث أن تفلت من هذا الحصار ، وتعلن تمردها .

ولقد أصبح من الدارج الآن فى مجال العلوم الطبيعية ـ كما يقول **فلويد مريل F. Merrell** [٢٨] ـ أن مسألة المراقب المنعزل تنطوى على الوهم ؛ إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم . وأيضا فإن العمليات العقلية ، الشعورية منها واللاشعورية على السواء ، يجب أن تدخل ضمن ما هو موضوع مراقبة ؛ فليس فى وسع العالِم أن يعرف شيئا عن أى شئ دون أن ينهمك ـ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ـ فى الشئ الذى يراقبه . ومن ثم يستحيل أن تحصل معرفة ما بأى خاصية فيزيائية أو بأى كائن دون تفاعل . وفى هذا السياق تصبح النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك ينبغى أن تخضع للتغيير . وإذن فعبارة «المعرفة القبلية a priori knowledge» التى أطلقها إدينجتون على النظرية العلمية المعاصرة لها مغزاها ؛ فهو يصدر عن موقف إبستمولوجى يقيمه على أساس أن الكون الذى يصفه العالِم ليس كونا موضوعيا بصورة كلية ، بل هو ـ فى جانب منه ـ كون ذاتى ... وإنه لمن سخرية الأحداث أنه فى الوقت الذى راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكى تحرر نفسها من «أسطورة» الموضوعية ، والقدرة على التنبؤ ، وطغيان المنهج بصفة عامة ، اتجهت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المنهجية المحددة تحديدا صارما .

إن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا ؛ لأنها جُمَّاع فى شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتى والموضوعى والفرد المبدع والجمهور المتلقى ومستويات الوعى والمناخ الاجتماعى والبعد التاريخى ، وكلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى . ومن ثم لن يجد علماء الإنسانيات مخرجا من مأزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الانسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم .

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبى خارج نطاقه المغلق المحدود ، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البنيوية وفلسفة الجمال الماركسية ، تقرب بينهما فى إنتاج فكر بنيوى ماركسى فى آن واحد . ومن ثم يذهب يورى لوتمان [٢٩] إلى أنه ينبغى من الناحية المنهجية استخدام مصطلح البنيوية بكل حذر ؛ لأن الدراسة الأدبية البنيوية ـ فى رأيه ـ لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتملة التكوين . وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بجذور البنيوية إلى المدرسة الشكلية الروسية . وهى محاولة قصد بها تقديم منهج علمى خاص لمصطلح «التحليل البنيوى» المراوغ ، الذى عملت على تعميته نظريات البنيويين الفرنسيين المختلفة .

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب فى كتاباته الأخيرة بوصفه مظهرا أو شفرة فى شبكة العلاقات الماثلة فى حقبة بعينها ، حيث فحص «التيمة» الأدبية أو الخاصة الأدبية فى علاقتها بشاهد السياق التاريخى ، بوصفها مثلين لأنماط السلوك النموذجية الماثلة فى حقبة زمنية بعينها [٣٠]



ويرى **لوسيان جولدمان** أن هناك تجاوبا بين رؤية الأديب أو فلسفته فى الحياة **Weltanschauung** التى عبر عنها فى بناء خيالى له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التى تستقر على نحو مغلف بكثير من الغموض فى وعى الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبى لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفا لذلك الغموض ، ممثلا لبنية ذلك الوعى فيما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبى بناء خيالى فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتآلف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة .

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الجمالية بوصفها الخاصية المميزة للعمل الأدبى من حيث هو بنية خيالية ، ومن حيث هو تجسيم فى الوقت نفسه لرؤية للحياة متبادلة بين الأديب الفرد والجماعة التى يتجه إليها .

ويستخدم جولدمان لذلك مفهومين أساسيين هما « **الفهم** » و« **الشرح** » . يقول :

« **إن أهم عمليتين عقليتين ترتبطان بالدراسة العلمية للحقائق الإنسانية هما الفهم والشرح ، وكلاهما يمثل إجراء تصوريا صرفا ، على الرغم من أننا نرى فى الفهم عملية اتحاد بالشئ أو تغلغل بالشعور إليه أو التعاطف معه ... الخ. إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى فى علاقتها بوظيفة ما . أما الشرح فهو الوصف المستقصى لبنية أكبر ، تكون فيها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة . وعلى سبيل المثال أقول : إذا وصفت عقلية الجنسينى Jansenist وفكرة وعقيدته الدينية ، فإننى عندئذ أفهم المذهب الجنسينى . إننى عندئذ أبذل جهدا من أجل الفهم ، ولست بذلك أشرح شيئا . ولكنى بفهمى للمذهب الجنسينى أستطيع أن أشرح كيف أن أعمال راسين وبسكال ترجع إلى أصول جنسينية ، وأيضا فإننى أصف العلاقات التى كانت قائمة بين الطبقات فى القرن السابع عشر فى فرنسا . وفى هذه الحالة فإننى مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبنية وجعلها مفهومه ، ولكنى فى الوقت نفسه أشرح كيف ولد المذهب الجنسينى . فالشرح هو إدراج للبنية التى وصفناها وفهمناها فى إطار بنية أكبر تؤدى فيه وظيفتها ، ويمكننى فيه فهم وحدتها** »(٣١)

ومن الواضح أن بين **جولدمان** ولوتمان وجه التقاء جوهرى ، يتمثل فى أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفنى فى ذاته ، أى بوصفه موضوعا مستقلا ، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه فى إطار ما سماه **لوتمان** بشاهد السياق التاريخى ، وما سماه جولدمان بالبنية الأكبر .

ثم يعود **جولدمان** فينفى أن يكون العمل الفنى تعبيرا عن ذات المبدع الفردية ، متفقا فى هذا مع سائر البنيويين ، ولكنه فى الوقت نفسه يستبدل بهذا الفرد الوعى الاجتماعى الذى يمثل البنية الأكبر . وهو عندئذ لا يجد حرجا من الحديث عن القيمة الجمالية للعمل الفنى ، حيث تسعفه عند ذلك النظرية الجمالية الماركسية فيقول :

« **أعتقد أن أى دراسة تحاول شرح العمل الأدبى من خلال الذات الفردية ستواجه دائما صعوبتين على أقل تقدير . فأغلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل ، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التى عبر فيها الكاتب ـ ربما فى شكل رمزى ـ عن مشكلاته الفردية . ولكن التشكيل البنيوى لعالم العمل الأدبى يجاوز ما هو فردى ؛ وهذه هى الوحدة التى ستسقط فى الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح فى حالة استثنائية ، فإنه لن يكون قادرا على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد المختلين عقليا ، له وظيفة فردية مشابهة . إن القيمة الجمالية ترجع إلى النظام الاجتماعى ، فهى ترتبط بمنطق يجاوز ما هو فردى ... والأعمال الأدبية العظيمة ، كأعمال راسين ، إنما تنشأ أصلا من موقف اجتماعى معين ، ولكنها ـ بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعى جمعى ـ تعد تعبيرا متماسكا وموحدا على نحو خاص عن ميول جماعة معينة ومطامحها . إنها تعبير عما شعر به أعضاء الجماعة المنفردون وفكروا فيه دون أن يكونوا على وعى بذلك ، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتماسكة** »(٣٢)

وهكذا يرتد **جولدمان** بالقيمة الجمالية الى النظام الاجتماعى ، حيث يصبح العمل الفنى تعبيرا ـ وليس انعكاسا ـ عن وعى الجماعة التى تضم الفنان بوصفه فردا فيها . وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التى تجمع أعمال راسين فى علاقتها براسين فإنه يخفق فى إدراك هذه الوحدة . ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة فى علاقتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم ينكرها راسين قط . ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الجمالية لأن يبنى عالما مترابطا ، دون أن يعرف لهذه الحاجة سببا . ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة . **لذلك فإننى أقول : إن معارفنا جميعا تتطلب قطبا ذاتيا وقطبا موضوعيا** .

وعلى هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد **لوتمان وجولدمان** وأصحاب هذا الاتجاه الذى يأخذ بعلمية المنهج ، دون أن يهمل الإطار الحيوى الذى تتحرك فيه الظاهرة الأدبية . وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع ماتزال تشغل حيزا من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدى فإن الحل الذى يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولا إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية ، فلا نهاية للبحث ، ولا نهاية للكشف ؛ وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لها أهميتها . وإذا كان **أناتول فرانس** قد تشكك فى القرن الماضى فى إمكان قيام علم للأدب فإن الجهود التى بذلت وما تزال تبذل فى هذا القرن فى دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر ؛ فليست المشكلة الجوهرية الآن تتعلق بمدى إمكان قيام هذا العلم ، ولكنها ـ فى المحل الأول ـ تتعلق بالمنهج الملائم له . وربما كان الجمع بين الوصفية والمعيارية فى منهج مترابط يطرح على الفكر النقدى حلا من الحلول الممكنة .

● هوامش البحث

١ ـ انظر ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ـ ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم ـ دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٨ ، حـ ١ ص ١١١ .

٢ ـ مارك شورر وزميلاه : النقد ؛ أسس النقد الأدبى الحديث ـ ترجمة هيفاء هاشم ، دمشق ١٩٦٧ ، ص ٦٥ .

٣ ـ نفسه ، ص ٦٧ .

٤ ـ نفسه ، ص ٦٣ .

٥ ـ انظر هايمن ، حـ ١ ص ١٠٠ ـ ١١٩ .

٦ ـ انظر وليم فان أوكونور : النقد الأدبي ـ ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ـ دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ ص ١٤٤ ـ ١٤٥

٧ ـ نفسه ، ص ١٥٤ .

٨ ـ هايمن ٣١/١ .

٩ ـ نفسه ١٦٧/٢ ـ ٨ .

١٠ ـ نفسه ١٢٥/٢ .

١١ - I. A. Richard· **P ·ctical Criticism,** R. A. & K. P., London, 8th impr. 1953) p. 11.

١٢ ـ أوكونور : نفسه ، ص ٢٣٨ .

١٣ ـ نفسه ص ١٥٤ .

١٤ ـ هايمن ١١٣/٢ .

١٥ ـ كان فرويد هو أول من قرر أن التفسير ليس معياريا . انظر :
Eugenio Donato: **The Two Languages of Criticism** cf. **The Structuralist** Controversy - ed. R. Macksey & E. Donato; Johns Hopkins Paperbacks edition, 1972, p. 96.

١٦ - Ibid., p. 91.

١٧ - Ibid.. pp. 89-90.

١٨ - Mukarovsky: **Structure,** Sign. and Function trans. and ed. by J. Burbank & P. Steiner; Yale Univ. Press p. 61.

١٩ - Loc. cit.

٢٠ - Ibid., p. 62.

٢١ - Ann Shukman: **Soviet Semiotics and Literary Criticism** - New lit. Hist., vol. IX-2, 1978, p. 193.

٢٢ - Floyd Merrell: Structuralism and Beyond: A Critique of Presuppositions - Diogenes 92.

٢٣ - Ibid., p. 71.

٢٤ - Ibid., 101.

٢٥ - Donato: op. cit., p. 97.

٢٦ - Gerard Genette: Structuralismus und Literatur - Wissenschaft - cf. Structuralismus in der liteatur - köln, 9172, p. 79.

٢٧ - Merrell: op. cit., p. 73.

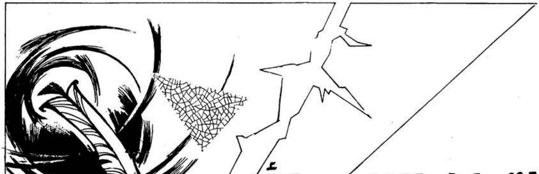
٢٨ - Ibid., p. 93.

٢٩ - Ronald A. Champagne: A Grammar of the Languages of Culture; Literary Theory and Yury M. Lotman's Semantics New Lit. Hist.. vol. IX-2 1978, p. 206.

٣٠ - Shukman: op. cit., pp. 193-4.

٣١ - Lucien Goldmann: Structure, Human Reality, and Methodological Concept - ed. in The Structuralist Controversy. p. 103

٣٢ - Ibid., p. 109.



التحليل النفسى للأدب

دراسة لمحتوى قصة «ليلى والذئب»

الدكتور فرج أحمد فرج

تقديم

«ليلى والذئب» هو عنوان واحدة من قصص المجموعة التى كتبتها غادة السمان تحت عنوان «ليل الغرباء» ، وهى المجموعة التى نشرتها دار الآداب البيروتية ، والتى ظهرت طبعتها الثالثة فى سنة ١٩٧٥ . وتشغل قصتنا فى هذه الطبعة من ص ٧٢ الى ص ١٠٦ .

وسوف نتناول هذا العمل الفنى المنشور بالدراسة وفقا لمعطيات المنهج النفسى فى التحليل والتفسير وهدفنا هو أن نبين كيف يمكن للتحليل النفسى بوصفه نظرية فى الإنسان ، وللمشتغل به اشتغال خبير متخصص ، أن يكشف فى أى عمل إبداعى ـ كهذا النموذج الذى تقف الدراسة اليوم عنده ـ عن معان ودلالات ، وعن تعبير عن جوانب انسانية عميقة ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج .

ولنوضح هذا بشئ من التفصيل .

ينظر المشتغلون بالتحليل النفسى إليه بوصفه علما بالإنسان بما هو كذلك ، أى بوصفه علما يستمد أصوله من دراسة الإنسان فى أخص أحواله . وفى مقدمة هذه الأحوال حالة المرض ، حيث تدفع الإنسان معاناته وآلامه إلى البوح بما يضمر ، فإذا بالحقيقة تتكشف شيئا فشيئا وإذا بالظاهر السافر يكشف عن باطن خفى ، وإذا بالسطح الساذج البسيط يتفتق عن عمق أكثر اكتنازا وثراء وتعقيدا . وإذا وراء الشعور المعلن لا شعور مضمر ، وإذا بمظاهر الإعلان والتعبير عن هذا الشعور تنطوى على إعلان آخر ، وعلى تعبير مغاير بل مناقض عن لا شعور ، وإذا بالشعور الظاهر نفسه لا يعدو أن يكون إنكارا لهذا اللاشعور ونفيا له . **وهكذا نجد أن أكثر أشكال الإثبات إلحاحا لا يعدو أن يكون قناعا يخفى وراءه أكثر أشكال النفى تأكيدا ، فما أكثر ما يكون الحب المبالغ فيه مجرد قناع يخفى الكراهية ، وما أكثر ما تكون الكراهية أو النفور المعلن قناعا يخفى وراءه حبا واشتهاء يؤدى الإفصاح عنهما إلى استشعار الإثم ومن ثم الندم .**

والتحليل النفسى هو العلم الذى استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر، الوجه الخفى للإنسان فى وحدته الجدلية بهذا الوجه الظاهر .

ولكن التحليل النفسى لم يكشف فقط عن مضمون هذا الوجه وعن محتوى هذا الباطن الخفى ، بل كشف لنا كذلك عن شكل هذا الوجه أو اللغة ، التى يعلن بها هذا الوجه عن نفسه من خلف أقنعة الإنكار والنفى والتزييف ، كشف لنا عن « لغة اللاشعور » . وها هو ذا ـ فرويد ، مؤسس هذا العلم ، يفرد أخطر كتبه وأعظمها على الاطلاق « تفسير الأحلام » حيث يقيم فى هذا المجلد الدليل على أن الحلم لغة الحالم .

ويقول مصطفى صفوان مترجم هذا الكتاب : لقد عرف فرويد الإنسان بلغته بما هو راغب ، مثلما عرفه أرسطو بلغته بما هو عارف . **وهكذا فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوى ، كشف لنحو هذه اللغة وبلاغتها ومفرداتها . ولغة الرغبة هذه هى لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات الدفاعية ، وحيث التعبير أكثر ما يكون إمعانا فى « العيانية » وفى بعده عن التجريد . إنها لغة مصورة بدائية فى مقابل لغة الشعور والوعى والمنطق والمعرفة والواقع فى ارتقاء تجريدها ومنطقها .**

عن طريق المرض اذن كانت بداية الالتقاء الصادق والعميق بماهية الوجود الإنسانى من حيث هو وجود « راغب » فى المقام الأول ، يقوده نموه ونضجه إلى بداية طريق آخر ، يتحول فيه إلى « وجود عارف » ومع ذلك يبقى الوجود الراغب قوة خفية محركة لا تقاوم ولا تقهر ، وإنما تظهر متخفية فى لباس هذا « **الوجود العارف** » .

هذه الصورة التى استمدت أصولها الأولى من الإنسان مريضا سرعان ما تعدت لتشمل وجود الإنسان كله مريضا وسويا ، طفلا وراشدا ، يقظا وحالما ، واقفا على أرض الواقع الصلبة ومنصرفا الى أعمال الإنتاج ، ومعرضا عن هذا الواقع حين يقسو عليه فلا يقوى على التصدى له إلى ضروب من أحلام اليقظة أو الترفيه أو الإبداع الفنى والأدبى ، أو غيره من ضروب الخيال .

وهكذا بإيجاز شديد ، ودون دخول فى تفاصيل حرفية وفنية متخصصة ، تطور التحليل النفسى من نظرية وطريقة حرفية فى علاج نوع محدد من المرض النفسى ـ هو العصاب ـ إلى نظرية عامة فى أحوال النفس وخفاياها ، وفى طبيعة الوجود الانسانى بأسر ، وأيضا إلى منهج وحرفيات وأدوات يستخدمها المتخصصون فى اختراق جدار الغموض المحيط بهذه النفس وقراءتها لغة و أسلوبا فى التعبير .

ومن هذا المنطلق سيكون تناولنا لهذا النص الأدبى ـ أعنى قصة غادة السمان ـ مثلما تناول فرويد وإرنست جونز « أوديب » سوفوكليس و « هاملت » شكسبير ، ومثلما يتناول المحللون النفسيون الأحلام والأساطير ، ومثلما يتناولون أيضا مذكرات المرضى ، كما فعل فرويد بمذكرات شريد . إلخ ، وهدفنا هو قراءة هذا النص من منظور التحليل النفسى ، لا فى إطاره الذى انتهى إليه على يدى فرويد فحسب ، بل فى إطاره الراهن أيضا ، وبما تحقق له من الإفادة من جهود أوسع فى نطاق الفلسفة والطب النفسى ، وما تحقق له أيضا . وللمشتغلين به ، من إفادة من الفكر الهيجلى . وسيقتضى ذلك منا بطبيعة الحال أن نشير ـ كلما اقتضى الأمر ـ إلى أطر وأفكار نظرية أو إلى أطر وحرفيات وفنيات تفسيرية .

●● ليلى والذئب
أو جدل الخوف والوحدة والاغتراب

هذه القصة التى وقع اختيارنا عليها من بين القصص السبع فى هذه المجموعة ، والتى تبلغ قرابة خمس وثلاثين صفحة ، هى فى تقديرنا أقدر قصص المجموعة على التعبير عن جدل الوجود الإنسانى ، جدل الوجود والعدم ، أو جدل الخوف والأنسة ، من حيث كون الوجود الإنسانى الحق هو الوجود الآمن فى حضرة الآخرين ، اعترافا منهم بالذات وتقبلا لها وتواصلا معها ، ونقيضه العدم الذى يتمثل خوفا ووحدة ووحشة ، وفقدانا للتواصل هو فقدان للأنا وللآخر معا . وهما إذن وجهان لشئ واحد ، ومن ثم تكون الغربة والاغتراب ويصير العالم خواء مجردا مما هو إنسانى .

إن عنوان المجموعة كلها هو « ليل الغرباء » فالليل هو الظلمة وهو نقيض النهار والنور والأمن . وليس هذا فقط بل إنه ليل الغرباء ، حيث لا ألفة ولا تواصل .

أما القصة فعنوانها « ليلى والذئب » . فالآخر هنا ذئب ، لم يفقد إنسانيته فحسب ، بل صار كذلك دمارا والتهاما وتمزيقا . ولكن لما كنا نعرف حق المعرفة ـ بدءا من هيجل وانتهاء بالتحليل النفسى ـ أن الآخر هو وجه من وجود الذات ، فان الذئب هنا هو ـ بمعنى ما ـ ليلى نفسها ، أو هو ـ كما فى المصطلح ـ « الأنا ـ الآخر » .

وعلى هذا فليلى والذئب ، وأيضا ليلى الذئب ، أول ما تعلن عنه أولى كلماتها هو خوفها : «إنى خائفة (ص ٧٢) » ، وكل ما حولها يرتعد خوفا ... السطور فى مجلد الطب الكبير ...» وهنا قد يتساءل أهل الواقعية الموضوعية الساذجة كيف لسطور مطبوعة على صفحة كتاب أن «ترتجف» وكذلك كيف يمكن ـ كما فى النص ـ «أن يصاب النور باغماء» (ص ٧٢) .

الإجابة عن ذلك نعرفها من دراسات التحليل النفسى ومن تصوراته النظرية . **إننا هنا بإزاء فقدان التمايز بين الذات والعالم . لقد طغت الذات على العالم فأصبحنا بإزاء وجود خلقف** . لقد صار عالم «ليلى» وليست ليلى وحدها ، خائفا يرتعد ، وصار النور بعضا منها ؛ يصيبه ما يمكن أن يصيبها . إننا ـ بعبارة حرفية أدق ـ بإزاء ما تسميه ميلانى كلاين «التعين الذاتى الإسقاطى Projective identification

ولذلك أيضا نجد «ليلى» فى نفس الفقرة الأولى من هذه الصفحة الأولى تصف النور أو الحروف أو النور والحروف جميعا ، فتقول «**إنها كأنياب سوف تنبت فجأة ، وتنقض علىّ من مكان ما لسبب أجهله كما تجهله هى أيضا** » . **ثم تكرر مرة أخرى الإسراب عن خوفها وتضيف بين قوسين قولها«يا فراس لو تدرى** » .

مرة أخرى كيف يمكن لمعطيات العالم المادى الجامدة كالنور والحروف أن تصبح أنيابا تنبت وتنقض تمزق وتلتهم بطبيعة الحال .

الفقرة الأولى إذن تعلن عن الخوف الذى حول عالم ليلى المادى إلى فزع وإلى خطر يهدد بالالتهام ، فليس الأمر مقصورا إذن على فقدان التمايز بين الذات والعالم ،ولا فيضان ما بالذات على العالم ، بل هناك أيضا إحيائية animism تلحق بالعالم غير الحى . هذه الإحيائية نجدها لدى البدائيين وصغار السن من الأطفال ، أما ظهورها لدى الراشدين فى مجتمعات متحضرة فإنه علامة من علامات المرض العقلى ، أو ما يسمى بالذهان . Psychosis

ومع ذلك فإن آخر ما بالفقرة من كلمات هو طلب النجدة أو العون البشرى (يا فراس لو تدرى) . ولكن هل يدرى فراس ، أو هل تقدر ـ ليلى ـ على جعله يدرى ؟ أى هل هى قادرة على حوار حقيق وصادق على نحو يمتلئ به وعى فراس ، أم أن حائطا من صنعها ، أو صنع خوفها وعجزها واغترابها ، يحول بين فراس وبين أن يدرى ؟

مرة أخرى هى «خائفة» ثم حديث عن الجمجمة صديقتها الوحيدة . والطريف أن «ليلى» تتحدث عن الجمجمة بوصفها صديقة ، وهذا معناه أنه حيث يجب أن يقوم الحوار يصبح ممتنعا (كما هو الحال مع فراس) ، وأنه حيث يكون الحوار محالا نرى ليلى تحاوله (كما هو الحال مع الجمجمة) ، فهى تحدثنا عن فقدان الجمجمة لمرحها ، وعن بريق السخرية فى فجوة عينيها ، وعن فكها الأسفل الذى يرتجف ، وعن صرخة ميتة فى عنقها المقطوع ... وفى نفس السطر من نفس الفقرة تقول «... الصرخة فى حنجرتى (حنجرتها هى) تنطفئ فى كوم رماد صدئ» .

وهكذا مرة أخرى نرى فقدان التمايز بين الذات أو للأنا والعالم المادى غير الحى ، ثم محاولة التعامل مع معطيات هذا العالم وكأنها حية ، بل كأنها تحيا حياة بشرية . فهذه الجمجمة ، التى هى فى الأصل أداة تعليمية (حيث أن ليلى طالبة طب) صارت صديقة وحيدة لليلى ، تتواصل معها وتتحاور ، وترى فيها ذاتها متخارجة عنها ، أو ـ بعبارة هيجلية ـ صارت ليلى مغتربة عن ذاتها فى الجمجمة الميتة ، ومن ثم فإنه فى عقب الحديث عن صرخة الجمجمة الميتة تتحدث ليلى عن صرختها هى ، وعن حنجرتها هى .

* * *

ولعله يجدر بنا قبل أن نسترسل فى هذا العرض والتحليل والتفسير المفصل لنصوص هذه القصة ـ أقول : لعله يجدر بنا أن نحاول قدر الطاقة عرض القصة نفسها عرضا موجزا ، ثم نعود بعد ذلك إلى التفسير والتحليل .

فى هذه القصة تحدثنا بطلتها «ليلى» عن نفسها ، حديثا تمتزج فيه الذكريات بالوقائع والإنطباعات والخيالات الشخصية . أكثر الكلمات تكرارا كلمة الخوف الشامل الطاغى العام يحيط بليلى ويغرقها ويغرق كل ما حولها . المهم أن ليلى هذه فتاة عربية تقيم فى لندن وتدرس الطب فيها . لذلك فهى تقيم فى المدينة الجامعية ، فى واحد من أبنيتها ، وفى حجرة تذكر لنا رقمها (٢٠٢) ، وتقيم معها فى هذه الحجرة شريكتها زبيدة الباكستانية . وهى شريكتها (بالقرعة) كما تقول وليس بالاختيار . وعلاقة ليلى بهذه الفتاة علاقة تنافر وشقاق وكراهية متبادلة . أما صديقة ليلى الوحيدة ـ كما تقول لنا هى نفسها ـ فهى الجمجمة . هذا بالإضافة إلى عدد من الدمى المشنوقة ، التى تتدلى من الجدار خلف المكتبة ، والتى تشير واحدة منها إلى أمها ، والثانية إلى أبيها ، والثالثة إلى صديقها فراس ، وهى تغرس الدبابيس فيها . أما زميلتها فقد كانت ترتاع من أعمالها ، من طقوسها المرضية ذات الطابع العدوانى التدميرى السحرى . كذلك كان لليلى هذه قط تحبه وتصادقه وتحادثه وتسميه مدجج ، كما أنها ترتكب فى «مقر» إقامتها هذا أفعالا لا ترضى عنها الإدارة ، كأن تقطع شريط الهاتف ، وتفسد اللوحات الفنية فى غرفة الاستقبال ، وتسكب الحبر على الثياب المنشورة فى غرف الغسيل ، وتخيف الفتيات بالجماجم (ص ١٠٤) .

ومن خلال تدفق الذكريات واختلاطها بالخواطر وبالأوهام والمخاوف نتعرف على عالم «ليلى» فنعرف «أن أمها سيدة مجتمع ، وأنها تتمتع بجمال باهر ، ورشاقة أخاذة ، وثراء بالغ ... وأنها عاشت (ليلى) عمرها بعيدة عنها فى المدارس الداخلية ، وأن كل ما يربطها بها الحوالات المالية . وكذلك كان الأمر بالنسبة لأبيها . وتصل إلى ليلى برقية من أمها تخبرها فيها بانفصالها عن أبيها ، وتطلب منها أن تختار بينهما .

وهكذا فليلى وحيدة وغريبة ، بلا أم وبلا أمومة بلا أب ، وبلا أبوة ، بل بلا منزل ولا وطن ولا صداقة حقة . وتقول ليلى : (٨٣)

«خمسة عشر عاما وحيدة ، أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار ... » .

ولا يبقى بعد ذلك فى حياة ليلى إلا شخص واحد ، يمثل الحبيب أو السند ، أو الأمل بل ربما كان يمثل وهم الأمل ، هذا هو «فراس»

صديقها الذى تحاول دائما أن تستنجد به عند الحاجة ، وان تقيم معه حوارا ، مجرد حوار ، كثيرا ما لا يتجاوز حدود الحوار الداخلى بينها وبين نفسها ، متصورة إياه حاضرا معها فى أثنائه .

وتتضمن القصة وقائع أخرى ، بعضها لا يتجاوز نطاق الوهم أو الخيال ، ولكنها وقائع عظيمة المغزى عميقة الدلالة . فها هى ذى تذهب (ص ٨٤) إلى مخزن «معتوق» الذى تقول لنا إنها اختارته لاسمه لا لمنظر الحلويات به ؛ لأن اسمه عربى ، ألا يكشف لنا ذلك عن حاجة إلى تدعيم الهوية ، هويتها العربية . ولكنها عاجزة عن إقامة هويتها الشخصية فلا يبقى أمامها إلا أن تدعمها بهوية أخرى هى هوية صاحب مخزن الحلويات . لقد سئمت كما تقول ـ الحديث باللغة الأخرى ـ الإنجليزية . إن المشتغل بالتحليل النفسى الذى يعرف هذه الأعماق ، لا يمكن أن يمر بمثل هذه العبارة مرورا عابرا أو أن يتعامل معها فى سطحية ، فاللغة أداة تواصل ، اللغة خطاب ، ولا خطاب بلا مخاطب . وهو ـ من ثم ـ يسأل : لماذا سئمت ليلى الحديث باللغة الأخرى ؟ لقد سئمت الحوار بلغة أجنبية . ولنتذكر أن اللغة الوطنية هى ـ كما يقال فى الإنجليزية ـ لغة الأم Mother Tongue أو لسانها ، أى لغة الدفء والتواصل العاطفى ، والانتماء الحق الذى يمنح الوجود شرعيته ، وعلى هذا فليلى ترغب فى تواصل حق ، فى حب صادق . والحلوى هى دائما رمز للحب . ألسنا نصف الجميلة فى العربية بقولنا «حلوة» ، ونصف جمال المرأة «بالحلاوة» ، ونفس الشئ فى الانجليزية ، فكلمة Sweet تعنى «حلوى» كما أنها تستخدم استخداما شائعا لوصف المرأة الجميلة . إنها إذن تتجه بلسان الأم ، أى بالتواصل الصادق الدافئ ، إلى بائع حلوى ـ أى مانح حب ـ عربى . ولعل اسم معتوق نفسه ينطوى على معنى العتق والانعتاق والتحرر من قيد الأسر والعبودية . وهى تطلب من هذا البائع «**كعكة لعيد ميلاد الجمجمة**» . وعندما يستوضحها الأمر ـ تقول : «قلت لك لعيد ميلادى» هى إذن والجمجمة كيان واحد . ونحن إذن بإزاء اختلاط للهوية ؛ فليلى هى الجمجمة والجمجمة هى ليلى . واختلاط الهوية يقوم على مبدأ المشاركة والتبادل . فليلى بقدر ما تصبح جمجمة ، فإنها تتجرد من الحياة والجمجمة وبقدر ما تصبح ليلى فإنها تكتسب الحياة . ألا نجد أنفسنا هنا بإزاء وحدة جدلية بالمعنى الهيجلى العميق ؟ وعندما يسأل البائع ليلى عن عنوان البيت يكون شعورها «**البيت ! كلمة مرعبة**» ، ويكون تعثر ليلى فى التعبير عن رعبها الداخلى ؛ فهى حقا بلا بيت . إنها تقول للبائع «بيتى شارع طويل على جانبيه شريط من الغرف المتشابهة و ...» ويتعثر التواصل بينها وبين البائع ، العربى ، مانح الحب والاعتراف (رمزيا) ؛ إذ يقول لها «لم أفهم اسم الشارع» بعبارة أخرى لم يستطع أن يحدد مكانها ماديا ومعنويا من ديناما الوجود كله . ولا يكون أمام ليلى من سبيل إلى تواصل تستعيد به هويتها ، إلا أن تذكر له اسم «حبيبها» ونلاحظ أنها المرة الوحيدة فى القصة كلها ، التى تحدد فيها الاسم والهوية كاملين ، إذ تقول للبائع : «المهندس فراس هاشم» اسم كامل ، ومهنة وهوية ، وليس تحديد ليلى لهويتها أمام البائع بهوية هذا الحبيب ، إلا تعبيرا عن استحالة أن يكون لها هوية ووجود إلا بالانتساب والانتماء إلى هذا الحبيب .

لقد أطلنا وقوفنا أمام هذه الصفحة وعرضنا بتفصيل شديد لوقائعها ـ الجمجمة ، والبائع ، العنوان ـ بهدف توضيح ما يمكن لنظرية التحليل النفسى ولحرفيانه لمن يسهما به فى الكشف عن الغموض واللا منطقية فى هذا الجزء من العمل الفنى .

ولعله يبقى أمامنا أن نشير إلى أهم عناصر هذه القصة وأكثرها إمعانا فى مجافاة المنطق وإهدار الواقع ، أعنى الحلم والذئب .

فيما يتعلق بالحلم (ص ٨٩) ذلك الذى لازم ليلى منذ طفولتها . أو منذ أن عرفت كما تقول ـ طعم الزجاج المسحوق بالدم ـ فموجزه أن جدتها ـ أى أمها ـ فالجدة هنا بديل رمزى للأم لا ترضعها مع أنها جائعة وأنها جائعة ؛ لأنها ـ كما تقول ـ خائفة . ومن ثم فقد أحست بالجوع لأنها أحست بالخوف ، وعندما شرعت فى البحث عن صدر جدتها دفعتها الجدة بقسوة لأنها مشغولة ولا وقت لديها . عند ذلك هجمت عليها بأنيابها الصغيرة ، ومزقت ثوبها لأنها جائعة (ص ٨٩) ، لأنها خائفة ، لأنها ستموت رعبا إذا لم ترضع . ونعلق هنا على هذا فنشير إلى ذلك الحدس العميق من جانب الكاتبة بحقيقة من أعمق حقائق الحياة النفسية للإنسان ، وهى الدور المزدوج للأم فى حياة الطفل ، فهى مصدر للغذاء ، ومصدر للأمن والحب ، وإعراض الأم عن طفلها أو إحباطها لحاجته إلى الرضاعة تنطوى فى نفس الآن على إحباط للحاجة إلى الحب والأمن على نحو يفجر مشاعر الخوف والعدوان معا . لذا وجدنا ليلى فى حلمها تهجم بأنيابها الصغيرة ـ وكأنها ذئب ـ على الأم ـ الجدة ، وتمزق ثوبها لأنها جائعة ، ولأنها خائفة . ولأنها ستموت رعبا إذا لم ترضع (ص ٨٩) . وهكذا فالرضاعة هى الدرع الواقى من الخوف ومن الموت رعبا . وهكذا نفهم معنى خوف ليلى الذى لا تمل الإعلان عنه مرارا وتكرارا .

وتطرد ليلى من الغرفة فتهرب إلى الغابة بحثا عن الذئب لترضع (هكذا بالنص) كانت تعرف أنه هناك ، ولم تكن خائفة منه كبقية الأطفال . فقد كانت تعرف أنه يحبهم ، بطريقته الخاصة ، وأنه ليس شريرا ... وهكذا فطوال صفحة (٩٠) تروى ليلى حلم الذئب الذى ظلت ـ فى حلمها ـ تبحث عنه فى لهفة . إنها تفيض امتنانا له ومحبة . إنه كان شابا رقيقا شفاف العينين (هكذا) فالذئب الذى يرمز للصورة الشريرة للأم ، يتحول إلى شاب تفيض نحوه شعورا بالمحبة والامتنان . فهو رقيق شفاف العينين . هكذا يتحول رمز الأم الشريرة إلى صورة ذكرية ، إلى شاب رقيق ومحبوب . وغنى عن البيان ما ينطوى عليه ذلك من استحالة منطقية ، لكن التحليل النفسى يعلمنا أن منطق الشعور

والواقع شئ ، ومنطق اللاشعور والرغبة والتخييل شئ آخر ، والمهم بالنسبة إلينا هنا هو امتزاج الصورة الأنثوية بالصورة الذكرية . وتعود الكاتبة مرة أخرى فى نفس الصفحة لتمزج الصورة الأنثوية بالصورة الذكرية ، والجانب العدوانى الشرس بالجانب الحنون الطيب ، فتقول (ص ٩٠) «فى احتضانه الشرس لليلى تخدير يشبه الحنان ، يشبه اغتصاب موت عنيف» ، مرة أخرى تمتزج الصورة الأنثوية الحانية ـ صورة الاحتضان ـ بالصورة الذكرية الشريرة العدوانية الجنسية التناسلية (صورة الاغتصاب) .

ومع ذلك تقول المؤلفة على لسان ليلى : «**إنه لم يعذب ليلى ـ وأنه أراد أن يقبلها ولكن أسنانه ركبت بطريقة جعلت من قبلته عضة مميتة** ...» . كذلك تقول فى نفس الفقرة : «**فلما ابتسمت بنشوة طفل فرغ للتوّمن امتصاص ثدى أمه تمنى أن يمنحها كل ما يملك** » . وفى الفقرة التالية مباشرة تقول : «**ولما سرى سمه فى جسدها ... الخ** » .

نجد هنا امتزاجا بين الصورة الأنثوية ، صورة الأم المرضع والصورة الذكرية ، صورة المحب والمغتصب ، والذكر فى علاقة تناسلية بأنثى ، ولكنها علاقة قتل وتدمير . ومع ذلك تقول إنها ابتسمت بنشوة طفل فرغ للتوّمن امتصاص ثدى أمه . الصورة هنا تتضمن نشوة ، ويعقبها قولها : سرى السم فى جسدها ... وكأن القبلة أشبه برضعة سامة .

هنا نجد أنفسنا بازاء تجسيد بالغ الوضوح لما اكتشفته ميلانى كلاين Melanie Klien المحللة النفسية البريطانية رائدة المدرسة البريطانية فى التحليل النفسى للأطفال ، هو أن هذه النصوص تجسد بصورة حرفية مكتشفات هذه المحللة المشهورة كما تضمنها واحد من أهم كتبها وهو Envy and Gratitude «الحسد والعرفان» فيما يتعلق بتطور علاقة الطفل الرضيع بامه والدور الحاسم لعملية الرضاعة ، وما يتصل بها من شر وغيرة وعرفان الى آخر هذه المفهومات التى يعرفها المشتغلون بالتحليل النفسى .

لقد تحولت الأم بحرمانها لابنتها من عطاء اللبن والحب والأمومة إلى ذئبة شريرة وامتزجت صورتها بكل ما فى العالم من أشياء وافراد ، وبخاصة صورة الأب . فالذئب أم مفترسة فى إهاب ذكر ، لذلك تمتزج الرضاعة بالاغتصاب ، وتمتزج القبلة أيضا بالرضاعة ، ويأخذ اللبن لا صورة المادة المشبعة والمحبوبة ، وإنما صورة السم يسرى فى الجسد فيلحق به الدمار .

وتستمر ليلى فى روايتها للحلم وتتساءل : «كان يظن ـ الذئب ـ أنه يمنحها عسلا ـ ورحيقا (وكأنه أم ترضع وليدها !) ... من شوهه هكذا دون أن يدرى ؟ » .

كذلك تضيف قائلة : «وحينما قتل الخوف ليلى لم يدرك أحد أن ليلى كانت هى الذئب ، لأنها أتعسته بحبه لها ، وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد ... (ص ٩٠)

إننا هنا بإزاء اختلاط بين :

أولا ـ **الذكر والأنثى** ، فهى فى بداية الحلم تتحدث عن الأم الجدة ، وعن الرضاعة ، لكنها تتحول إلى الذئب .

ثانيا ـ **الرضاعة** ، وهى أخذ خالص ، والقبلة وهى تبادل بين جنسين متمايزين ، ينطوى على مستوى أكثر تقدما من العلاقة الجنسية الغيرية .

ثالثا ـ **الخلط** بين ما هو إنسانى وما هو حيوانى ، **فهى** تبدأ بالإنسانى ـ الجدة ـ ثم الحيوانى الذئب ـ لكنها تصفه بأنه كان شابا رقيقا شفاف العينين .

رابعا ـ وأكثر من ذلك وأهم هذا **الامتزاج** Fusion ـ بالمعنى التحليلى الدقيق ـ بين الطاقات الليبيدية والطاقات العدوانية التدميرية ، متمثلة فى العناق الدافئ المنعش، والاحتضان الشرس ، الذى يشبه اغتصاب موت عنيف، ثم ثدى الأم ولبنها وسم الذئب

ولنعد بناء الموقف فى إطار تحليلى نفسى : نحن بإزاء طفلة محرومة من الرضاعة والحب ، وهذا الحرمان يفجر مشاعر عدوانية تدميرية تتجه إلى موضوع الإحباط وهو الأم ، ويؤدى توجيهها بهذه الصورة السافرة والمباشرة إلى الأم ، إلى استجابة أكثر عدوانية وإحباطا من جانب الأم ، فيكون الهرب إلى موضوع بديل ، لكنه هرب يحمل فى ثناياه هذا الميراث من العدوان السادى العنيف . وهو عدوان ينتمى الى مرحلة من النمو النفسى الجنسى ـ هى ما يسمى بالمرحلة الفمّية ـ تتسم فى المقام الأول بحالة من اللاتمايز ، أو اللاتفاضل ، بين الذات والعالم ، وبين الذات والآخر ، فكلاهما ممتزج بالآخر مختلط به . والعالم فى هذا الطور من أطوار النمو النفسى بعض من الذات .

المهم أن ليلى تبحث عن بديل للأم ، فتتجه إلى الذئب ، والذئب ذكر له كثير من خصائص الأم ، وان جاهدت جهادا شاقا ومريرا كى تراه على صورة مخالفة ، على صورة طيبة غير شريرة ، لكن ذلك لا يكتب له النجاح ، إن «صورة الأم الشريرة Bad Mother Figure تقحم نفسها على البديل ، فيكون ذئبا تناضل من أجل تخليصه من شره ، فلا يكتب لها النجاح ، لأن صورة الأم الشريرة تفيض على بديلها . ولكن فى نهاية الحلم تخبرنا ليلى ذاتها



أنها هى «الذئب» . لقد كانت ليلى أو ـ بعبارة أدق ـ لقد كان خوف ليلى هو الذئب . وثمة فقرة بالغة الحدس والعمق ، إذ تقول المؤلفة ، : ليلى كانت هى الذئب ، لأنها أتعسته بحبه لها ـ أى جعلته لا يجنى من حبه هو لها هى إلا التعاسة . وتواصل المؤلفة فتقول : «وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد» . فإذا كانت ليلى هى المسئولة ، فما أبعاد هذه المسئولية أو طبيعتها ؟ الإجابة هنا أن ليلى بجشعها وشراهتها التى لا ترتوى كلفت الذئب (الذى لم يكن قد صار بعد ذئبا) ما لا طاقة له به ، فكان أن صار أمامها وأمام نفسه عاجزا وضعيفا ووحيدا . وتضيف المؤلفة بعد ذلك مباشرة ... «**ومن يومها انطلق الذئب فى الغابة يبحث عن يد مجهولة لها أظافر معقوفة**» .

وهكذا أيضا لم يعد من مفر أمام الذئب الذى صار بجشع ليلى وشراهتها عاجزا وضعيفا ووحيدا من أن يلتمس القوة فى تلك اليد المجهولة ذات الأظافر المعقوفة ، أى أن يصير الذئب أكثر «تذاؤبا» .

هذه الصورة الحلمية ، صورة الأم والذئب وليلى ، صورة غياهب اللاشعور ، صورة الطفولة المبكرة التى تمتد جذورها ـ وكما بينت مكتشفات التحليل النفسى ـ إلى مرحلة الرضاعة ، أى العام الأول وبدايات العام الثانى ، تبقى عبثا يهبط كاهل ليلى حتى سن رشدها . فى الفقرات التالية مباشرة تنتقل ليلى الى حوار مع فراس تريد منه أن تشرح له لِمَ لمْ تبك ولم تناقش .. ولكن جسور التواصل والتفاهم تنهار ، ويحل الاغتراب والخوف محل الألفة والتفاهم ، وتقع ليلى مرة أخرى أسيرة ذئبها الداخلى فترى بعينيه ، لا ما فى العالم من واقع فعلى . وإنما ما فى داخلها من خطر ودمار . تقول المؤلفة (ص ٩١) : «كان يقف خلفك أحد عمالك وبيده الحفارة الكهربائية . ألصق نابها الذى يدور بوحشية على صدر الصخر وبدأ يأكلها والغبار الصخرى يتطاير . وكنت تقول : ليلى ، يجب أن تفهمى أننى .... وضاع صوتك فى ضجيج ناب الحفارة الذى يدور بوحشية ، وينغرس شيئا فشيئا فى الصخر .

ونقف عند هذا الحد لنفسر قبل أن نسترسل : نلاحظ أنها عقب حلم الذئب مباشرة شرعت فى الحديث عن موقف واقعى بينها وبين فراس . وهذا التتابع فى حرفيات التفسير التحليلى ينطوى على ارتباط علّى . وسنجىء ذلك من سرد ليلى التالى لبقية الواقعة (المتخيلة بالطبع) .

نحن بإزاء صورة تنطوى على حفارة تنغرس وتفتت ، وتحدثنا عن نابها والناب مقصور على الأحياء ، وهو يستخدم فى تمزيق لحوم الفرائس ، هذا الناب يدور بوحشية ، وكأنه كائن حى ، وهو يدور بهذه الوحشية على «صدر الصخر» ، ويأكلها فكلمات : ناب ، وحشية ، صدر ، يأكل ـ ترسم لنا صورة مشحونة انفعاليا بتخييلات الالتهام والتمزيق والتدمير . وفى ظل هذا المناخ أو السياق التدميرى ينقطع التواصل والتفاهم . ويضيع صوت فراس .

وتستدرك الكاتبه فى الفقرة التالية مباشرة فتقول (ص ٩١) : «ربما لم يضع تماما ، فقد ظللت تحرك شفتيك وتشير بيديك ، لكننى لم أعد أسمع شيئا» لِمَ يا ترى لم تعد تسمع شيئا ؟ لقد ظل فراس يحرك شفتيه ويشير بيديه لكن عقبة داخلية فى نفس ليلى هى التى حالت بينها وبين سماع صوت فراس وفهم ما يقول . هذه العقبة هى خوفها ، هى ذئبها الشخصى الداخلى . وتواصل ليلى فتقول : «لمحت لسانك يتحرك فى فمك ، ثم لم أعد أرى سوى لسانك (بعبارة تحليلية لقد صار فراس موضوعا جزئيا Partial Object أى صار مجرد لسان لا يعنى بالنسبة لها إلا تلك الوظيفة التى سنتبين فورا كنهها) . ثم أحسستنى عارية ممدة على الصخر فى الغابة ولسانك حفارة تعمل فى صدرى ، فولاذ لاحد لوحشية دورانه وتمزيقه ... الحفارة فى صدرى» .

هذه الصورة التخييلية تمثل تكملة وامتدادا للصورة التخييلية الحلمية السابقة ، المتمثلة فى عناق الذئب وقبلته المميتة ، وسمه الذى سرى فى جسمها . ولنشرع فى المناقشة التحليلية . لقد تحول فراس من موضوع كلى ، من إنسان حى يتكلم ويتواصل مع ليلى ، إلى شئ آخر ، فقد ـ أول ما فقد ـ التواصل مع ليلى ، إذ ضاع صوته فلم تعد تسمع شيئا ، ثم أصبح شفتين تتحركان ـ ويدين تشيران ، أى أنه اختزل الى مجرد اليدين والشفتين ، ثم اختزل أكثر فلم تعد ليلى تستطيع أن ترى منه سوى لسانه ، ثم تحول الأمر إلى ما هو أكثر من ذلك ، ثم الانتقال من مرحلة انكماش الموضوع (أى الآخر) وتمزيقه ، ليصبح مجرد لسان إلى تخييل «ذاتوى» Autistic أى تخييل خالص يلغى الواقع وينصرف عنه . إننا هنا بإزاء انحدار وتدهور من علاقة إدراكية بالواقع ، واقع لحظة وجودها بصحبة فراس ، هذا الواقع الذى شرع فى الإنكماش والإبتسار ، إلى أن تحول إلى تخييل وكأننا بإزاء حلم آخر . إن ليلى تحس نفسها عارية ولسان فراس حفارة فولاذية تعمل تمزيقا فى صدرها ، بل إنها تقول فى نفس الفقرة : «**على وجهى يتطاير الحصى من صدرى**» . ها هو ذا فراس إذن بعد أن تم انكماشه وتمزيقه وتجريده فى وحدته الكلية المتكاملة ليصبح مجرد لسان ، يتحول مرة أخرى إلى «جماد» الى «**آلة كهربائية» كما تتحول ليلى هى كذلك أولا من موقف** التواصل والتفاهم والحضور الإرادى الكامل والواعى فى مواجهة فراس ، إلى إنسان عاجز عن الاستماع أى عاجز عن تلقى وجود فراس الإنسانى الممتلئ بالتواصل والتفاهم . ثم ينزلق بها الخيال فتحس نفسها عارية ممدة على الصخر ، ثم أخيرا نراها تقول لنا «على وجهى يتطاير الحصى من صدرى» . فكما تحول فراس من إنسان إلى لسان ثم إلى آلة حفر كهربائية ، تتحول ليلى ألى صخر ، فيتطاير الحصى من صدرها على وجهها .

هكذا كان الانحدار والتدهور من المستوى الإنسانى إلى المستوى الحيوانى ـ فى حلم الذئب ـ ثم مرة أخرى إلى مستوى أكثر تدهورا وهو المستوى الجامد ، ليلى صخر وفراس حفارة كهربائية . إن فقدان مقومات الإنسانية ، ثم فقدان مقومات الحياة نفسها هو عين ما نجده فى أشد حالات المرض العقلى عنفا ـ أى الفصام ، حيث هذاءات دمار العالم واختفاء الحياة وظهور ما يشبه الآلات المتحكمة ، من آلات للاشعة

أو آلات لمحو الأفكار أو أخرى لشحن المخ بأفكار لا يرضى عنها المريض ولكنه لا يستطيع إلا الخضوع لها مرغما عاجزا ذليلا ... الخ .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا الانحدار من المستوى الإنساني إلى الحيواني ثم الى الجمادي والآلي ، بل لابد لنا من أن نفطن الى الدلالات الرمزية لهذا التخييل Phantasy ولمعنى عناصره . إننا بإزاء الصور التخييلية التالية : اللسان ، ناب الحفارة ، الصدر الصخري ، العرى . ولنتذكر أن الحلم السابق كان يدور فى فلك الرضاعة وما يتصل بها من علاقة بالأم ، أما هذا التخييل ، تخييل الحفارة ، الذى لا يعدو أن يكون حلم يقظة من نوع ما ، أو على الأصح كابوس يقظة ، فهو بمثابة امتداد لما قبله ، بل لقد كان الذئب بديلا للأم وامتدادا لها ، وها هو ذا فراس فى كابوس اليقظة هذا يصبح امتدادا للذئب ، وينطوى هو كذلك بلسانه الحفارة ـ على ما كانت تنطوى عليه أسنان الذئب التى ركبت بطريقة جعلت عضته مميتة . **فكلاهما مميت** : الذئب الذى قالت عنه إنه **«كان شابا رقيقا شفاف العينين»** ، وفراس بلسانه الحفارة فى دورانه الوحشى وتمزيقه لصدرها .

التخييل الأول فى حلم الذئب تخييل الفمى فى كل ما يتصل بالمرحلة الفمية ، والتخييل الثانى ـ كابوس اليقظة ـ متداد لهذا التخييل الفمى .

ويبدو أن أنياب الذئب فى حلم الذئب هى لسان فراس الذى تحول إلى «ناب الحفارة» لكن اللسان وناب الحفارة رمزان للعضو التناسلى الذكرى لا يختلف عليهما مشتغل بالتحليل النفسى . لذلك كان تمدد ليلى عارية هو الإحساس الذى انتابها عقب تحول فراس إلى لسان فحسب . وقد راح هذا اللسان يعمل فى صدرها . وواضح هنا امتزاج ما هو فمى بما هو تناسلى ، فاللسان يستخدم هنا رمزا للعضو الذكرى ، ولكنه ـ أيضا ـ جزء من الفم . على أنه لا يتجه إلى المنطقة التناسلية ، ولا يتجه ـ فى حالة عناق وتقبيل ـ إلى الفم ، بل يتجه الى جزء وسط يتصل بكليهما هو الصدر وصلة الصدر بما هو جنسى تناسلى واضحة ، لما ينطوى عليه من جاذبية واغراء وإعلان للأنوثة ، وكذلك صلته بما هو فمى ـ الرضاعة ـ واضحة . كذلك فإن اللسان الحفارة ، الذى لا حد لوحشية دورانه وتمزيقه يخترق الصدر ، على نحو ينطوى على تخييل اغتصاب وهتك للعذرية ، ولكنه لا ينقل من المنطقة التناسلية إلى منطقة الرضاعة .

إننا لا نفهم هذا كله إلا إذا توافرت لنا معرفة كافية بطبيعة الحياة النفسية للإنسان ، ولنموه النفسى الجنسى . ولمراحل هذا النمو . إن الكاتبة فى هذين التخييلين تكشف فى حدس نافذ عن حقيقة كشفت لنا عنها بحوث التحليل النفسى وهى ما «تتميز به مرحلة الجنسية الطفلية من انحراف متعدد الأوجه» Polymorphous Perversion

فها نحن أولاء نواجه فى هذه الصفحات الثلاث (ص ٨٩ ـ ٩١) تعبيرا عن هذه التخييلات الجنسية الطفلية بما تتميز به من انحراف متعدد الأوجه . فالجنس ممتزج بالعدوان والتدمير وما هو فمى ممتزج بما هو تناسلى .

لقد كانت ليلى فى حلمها طفلة تبحث عن «ثدى أم يمنحها كل ما يملك» «كانت ـ كما ـ تقول ـ فما يريد أن يأخذ بلا حدود ، يبحث عن ثدى يعطى بلا حدود . ولكن لأمر ما ـ يتعلق بشرهها العدوانى ـ كف الثدى عن العطاء ونضب لبنه ، وتحول ـ عند الذئب ـ إلى سم قاتل . وفى كابوس اليقظة التالى حدث انقلاب فى الصورة ، فلم نعد بإزاء فم يطلب وثدى يعطى ، بل على العكس تماما ، صار صدر ليلى أو ثدياها بالطبع ـ عُرْضة لأبشع وأعنف أنواع الدمار . لم يعودا ثديى امرأة يمكن أن يمتلئا باللبن ويفيضا بالحب ، بل صارا صخرا صلبا مجردا من الحياة . ثم صارا نهبا للحفارة ، تعمل فيهما تفتيتا وتدميرا . ونلاحظ هنا العلاقة بين رغبة ليلى الطفلة فى أن تنتزع من ثديى الأم «كل ما تملك» وبين الانتقام البدائى الذى تتعرض له وفق القانون الأول : «العين بالعين والسن بالسن» ، لقد هجمت بأنيابها (ص ٨٩) على أمها ـ فى حلمها الليلى ـ ومزقت ثوبها ..... وها هى ذى فى كابوس يقظتها تلقى ما هو أبشع مما شرعت فى إيقاعه بأمها فى حلمها ؛ ها هى ذى ، عارية ممددة على الصخ . وها هو ذا لسان حبيبها ، الذى هو أداة للتواصل والتفاهم ، وتدفع الغربة والوحدة ، ها هو ذا يتحول إلى حفارة بشعة مدمرة .

إن ماضيها يطاردها ، وهى تحاول جاهدة الفكاك منه . لذلك نجدها تحدثنا فجأة فتقول (ص ٩١) : **«كفى . صمتت الحفارة ...»** وتعود ليلى فى بطء إلى أرض الواقع وتسمع صوت العامل يتحدث فتتذكر اسم حبيبها ، إن التواصل هو الكفيل بتمكينها من العودة إلى الواقع ، إنها تتذكر اسمه ومهنته : المهندس فراس ، ذئبها العالى «كما تقول» .

ويكون بينها وبين فراس فراق آخر .

° ° °

ثالوث الوجود بالنسبة لليلى إذن يتمثل فى الجمجمة والذئب والحفارة . الموت ، والانحدار إلى مرتبة حيوانية وحشية ، ثم انحدار أشد إلى وجود جامد «فيزيقى» **مجرد من كل حياة بالمعنى البيولوجى المباشر** .

هذا الوجود ذاته هو وجود ليلى اللا ـ إنسانى ، بالمعنى اللغوى الحرفى . فالإنسان فيما نرى ـ هو ذلك الموجود الذى يأنس إلى الآخرين ويأنس الآخرون إليه . وهذا الأنس وهذه المؤانسة هى عندنا جوهر الوجود الإنسانى بما هو وجود إنسانى . الإنسان أنس ومؤانسة ، أو ـ كما يذهب فلاسفة الوجود : «وجود ـ فى ـ العالم Being-in-the World والعالم المقصود هنا هو عالم إنسانى ، عالم يعج بآخرين من البشر ، لا يكون الإنسان إنسانا إلا بهم . ومعنى هذا أن فقدان هذا الإحساس بالوجود البشرى الممتلئ هو إهدار للإنسانية لدى الإنسان ، هو اغتراب عن جوهر الوجود الإنسانى ولبه ، لا يقبله الانسان ولا يستطيع احتماله ، بل يظل فى نضال دائم من أجل التغلب عليه . وهكذا كانت ليلى ، تعيش كما تقول : «طفلة راكضة باكية فى غابة مخيفة الأصوات» (ص ٨٩) . هربت ليلى من كوخ جدتها ـ أى

أمها ـ القاسية ، بعد أن امتنع التعايش والتواصل والعطاء . ألا تشبه ليلى هنا آدم بعد أن طرد من الجنة ؟ ليلى إذن طريدة «عالم الإنسان» لذلك فهى تعيش فى غابة مخيفة الأصوات ، أى فى عالم اللاكلمات ، أو عالم اللالغة ، حيث تفتقد لغة التواصل والتآلف الانسانى القائمين على المحبة والاعتراف والتقبل .

قصة ليلى والذئب ، إذن هى قصة الخروج من الجنة ، خروج الإنسان مطرودا مضيعا ، وسعيه بعد ذلك إلى العودة من جديد إلى رحاب الحب والاعتراف والقبول الإنسانى الحقيقى فى عمقه ورحابته .

ونلاحظ أن جنة ليلى هى الآخر فى حضوره الموصول . والآخر هنا أشبه بأمل أو حلم تتشبث به ، وهو «فراس» الذى تناضل من أجل الحفاظ عليه ، أو استرداده عندما تفقده أو تفترق بعيدا عنه . ونلاحظ أن نداء ليلى لفراس هذا ، وحوارها المتخيل معه ، لا تكاد تخلو منها فقرة من فقرات الصفحات الأولى ، (**يا فراس لو تدرى !**) ، (**يا فراس تراك كنت ـ تدرى ؟**) (**يا فراس أين يدك ؟**) (ربما لم تحمنى من **الخوف ، ربما كانت تشاركنى خوفى** ، لكننى أحببتها) (**يا فراس أين يدك فالليل بارد وحزين**) وهكذا كان فراس **ذلك السند الذى تتوكأ عليه ليلى كما يتوكأ الكسيح على عكازه ، فقد شلها خوفها الداخلى الذى أحال عالمها إلى ذئاب وأشباح وجماجم وحفارات ممزقة مدمرة ، بل أحالها هى ذاتها إلى جمجمة وذئب وصخر ، بل إن خوفها الداخلى كان يمتد إلى فراس ذاته ، محولا إياه إلى ذئب وإلى دمية تغرس الدبابيس فى جسدها ، وإلى يد مجهولة ذات أصابع معقوفة ... ومع ذلك يبقى فراس بالنسبة لليلى الأمل الوحيد الباقى . إنها تخلع على وجوده مشاعرها العدائية ، وتراه من خلال الأخطار التى تحاصرها ، لكنها دائما مرتبطة ومشدودة إليه ، لا تستطيع الفرار منه . إنها فى محاول دائبة لا تتوقف ، تهدف إلى تخليص فراس من مشاعرها التدميرية ، بل إنه القوة الليبدية التى تتوسل بها للتصدى للجوانب العدوانية التدميرية . ومع فراس دون غيره تستمر محاولاتها لإقامة التواصل ، وتبادل لغة واحدة مفهومة . إن الثنائية الوجدانية Ambivalence واضحة فى علاقتها بفراس . إنها تتأرجح فى علاقتها به بين القتل (الرمزى) والإحياء (الرمزى أيضا) ، وبين التشويه والابتعاد ، والإصلاح والإقبال ، فهى تقول (ص ٨٦) :«وفى الدمية الثالثة دميتك ، أدفن دبوسا جديدا» فها هنا قتل رمزى ، ولكنها تعود (ص ٨٨) فتقول :** «عن الجدار أتناول **دميتك وأنتزع الدبابيس منها واحدا بعد الآخر» وهنا إحياء رمزى ، وإلغاء لكل ما صدر من قبل من محاولات للقتل والتعذيب .**

وها هى ذى تقول فى نفس الصفحة (ص ٨٨) «كم أحببتك ... ! يا فراس أعرف أنك أحببتنى كما لم تحب امرأة فى حياتك . أعرف أيضا أنك وحيد وكئيب . وأن شفتيك ما تزالان تجوسان عنق بحنانها العجيب ، لكنهما تقولان كما أقول : افترقنا .... لم يحدث شئ) . ترى ما هذا الشئ الذى لم يحدث ؟ إنه الشئ الذى أدى عدم حدوثه إلى الافتراق . وبعبارة أخرى لم يتحقق التواصل المنتظر ، لم يتم النصر على قوى الخوف والعداء والدمار .

ولعل أوضح الأمور مغزى فى هذا الصدد قول ليلى (ص ٨٧) : «**يا فراس ، لا جسر لا خيط ، لا حوار**» ولعلنا نستطيع أن نفهم هذا العتاب أو التوسل فهما أعمق إذا تذكرنا واقعة سابقة (ص ٨٠) ، فها هى ذى ليلى تلبى نداء زميلاتها للمشاركة فى حفل يقام داخل مبنى المدينة الجامعية . وبينما هى تهبط الدرج تمر بالهاتف وتمسك بالسماعة وتدير أرقامه فتسمع صوتا مشحونا بالنعاس والتأفف ، فإذا باستجابتها تتمثل فى ذلك الحوار الداخلى إذ تقول (**يا فراس كيف تستطيع أن تنام الليلة ... وقد عدت ذئبا وحيدا ، وخلفتنى ليلى بلا جزار ؟**) ترى هل كانت ليلى فى حاجة إلى رفيق وإن كان ذئبا ؟ وهل ليلى ومعها جزار خير من ليلى بلا جزار ؟ هذه هى مشكلة المازوكية بوصفها الملجأ الأخير للمنبوذين ، فعلاقة قوامها الأذى والتعذيب خير من لا علاقة على الإطلاق .

وتقع الواقعة المشهورة بعد ذلك مباشرة : «**بكلتا يدى أقبض على السماعة ، وبثقلى كله أشدها وأقطع الشريط الأسود ... الجسر الأكذوبة للالتصاق الأكذوبة**» (**ص ٨٠**) .

هكذا تكون استجابة ليلى لغياب الحماسة والحرارة لدى حبيبها ، ويكون قطعها لسلك الهاتف ، ذلك الجسر الأكذوبة للالتصاق الأكذوبة . وهكذا نتبين أهمية التواصل حضورا وغيابا ، ودوره فى استعادة الشعور بالوجود .

* * *

لا يبقى بعد ذلك الا تفاصيل صغيرة لا تضيف إلى الصورة الكلية جديدا ، بل تزيد ما سبق لنا تبينه من دلالات تأكيدا . نجد مثلا ليلى فى ثانى صفحات القصة (ص ٧٣) تتحدث عن ذلك البناء الغامض المخيف وعن ضحكات تتحول إلى ما يشبه الصراخ ، إلى ما يشبه النباح ، ... أصوات رهيبة تتسرب من ذلك البناء الغامض المخيف (الذى هو رمز للبناء النفسى الداخلى الغامض لليلى نفسها) ، عاد النحيب الممطوط الحزين ... وفى ص ٧٤ تضيف فى وصف البناء قائلة : «**فى الليل يتغير وجه العالم ، وربما يستعيد وجهه الحقيقى .... أحسست بأشياء مرعبة تغلى داخل البناء ، الهياكل العظيمة تتحرك وتتجه نحو النوافذ المغلقة ، عبثا تحاول الهرب**» هذه الهياكل العظمية الأسيرة التى تحاول الهرب ، هى رمز لليلى ذاتها فى أسرها وفى مواتها السيكولوجى ، ومع ذلك فهى تحاول الهرب ... وبعد الحديث عن محاولة الهرب تتحدث ليلى عن فراس فتقول : «**بحثت عن يدك فى الظلمة ، كانت كبيرة ودافئة كسقف دار ، كأيدى الآباء جميعا**» .

ها هو ذا فراس إذن يلعب بالنسبة لليلى دور الأم فى حمايتها للطفل وفى تخفيفها لمشاعر الوحدة والعجز فى الظلمة . وبعد ذلك يأتى الحديث عن الأم الأنيقة الجميلة كالصقيع التالى فتكون بذلك على عكس يد فراس الكبيرة الدافئة ، فالأم صقيع ناء ، ويد فراس دافئة . الأم هى

«التوأم الآخر للتمثال المرمرى الجميل» (ص ٧٥) . لقد كانت الأم حجرا لا دفء فيه ولا حياة ، وكانت ـ كما تقول ليلى فى نفس الصفحة (٧٥) : **«لأننى أشك أن لها جسدا كبقية (المرضعات)»** . وهكذا تضع المؤلفة كلمة (المرضعات) بين قوسين ، تأكيدا لتجرد الأم من هذه الصفة الإنسانية .

وبعد هذه الصورة «الحجرية» للأم تنتقل ليلى إلى فقرة ذلك المبنى السابق ذكره ، حيث «النحيب الممطوط الحزين المتقطع ، . ينطلق من بين القضبان الحديدية والشبك على نوافذ البناء ... ثم تلاحق النحيب وتكاثر وتعالى وصار شبيها بعويل مئات من الرجال المنهكين تعذيبا ، الذين تسيل الدماء من ألسنتهم المقطعة» .

وبعد ذلك تقول مباشرة فى السطر التالى : «أحسست بيدك تشد على يدى ، ويدك تكبر وتكبر ، وأنا صغيرة ووحيدة أتكوم فى ركنها ، وأطمر رأسى تحت أحد أظافرها ، هربا من الأصوات الفظيعة» ، فيظهر مرة أخرى دور الآخر والحب ممثلا فى فراس ، فى فعالية الخوف ، والوحدة والعجز . ويسأل فراس عن هذه الأصوات ، ونرى ليلى تقول له فى البداية أن «فيه فتيات غريبات» كما تضيف : «إنهن أكثر وعيا وحساسية ، ولذا فهن عاجزات عن النوم ، ويعبرن بصدق عن مشاعرهن» . ثم نعرف بعد ذلك أن هذا المبنى هو المختبر وان فيه مجموعة من الأرانب والقطط والفئران والحيوانات الأخرى ، وأن ليلى فى النهار تشارك فى تخديرها وصنع التجاويف والشقوق فى أجسادها المتشنجة ... وفى الليل ينحسر التخدير ولا تبقى إلا مرارة السجن والجراح المسمومة والخوف ، الخوف الوحش (ص ٧٦) .

ونعرف أن ليلى «تحسدها ، فهى على الأقل ماتزال قادرة على الأنين والعواء والعويل ... مازالت تفترض أن هناك من يمكن أن يسمع أو يفهم أو يمد يده» ، وهكذا نجد ليلى فى حديثها مع فراس ترى فى حيوانات التجارب صورة تسقط عليها ذاتها ، بل إنها ترى فى هذه الحيوانات ميزة ليست لها ، وهى بقايا القدرة على العويل والصراخ وطلب العون علّ أحدا يفهم ويمد يده .

إن هذه المقابلة البارعة بين مبنى الطالبات حيث تقيم ليلى ومبنى المختبر حيث الحيوانات الأسيرة ، حيوانات التجارب والتخدير والتمزيق ، يؤكد وجود ضرب من التطابق الداخلى بين الجماعتين ، لكن فراس هو الكفيل ـ بحبه ـ بتغيير الموقف ، إذ تقول ليلى : **«المهم أن أسمع صوتك فى الليل بعد أن تغلق الأبواب ، كان جرعتى المخدرة ، كان وحده يحمينى ، يعيدنى فتاة سوية قادرة على النوم ... كان وحده الصوت العميق الدافئ كلبن أم امتص للتو ، المفعم بالحنان ، كان وحده يطغى على أصوات جيراننا فى البناء الداخلى الآخر المرعب ، كان وحده يحولنى من الرقم ٢٠٢ (رقم الغرفة التى تقيم فيها ليلى فى المدينة الجامعية) فى شارع اللواتى أمهاتهن سيدات مجتمع إلى ليلى التى تفرد لها ضفيرتها قبل أن تنام ، وتمشط شعرها بأصابعك ، وترسل الغطاء عليها ، ثم تقبلها فى جبينها وتغلق الباب بهدوء»(ص ٧٨) هذا هو نوع الأمن الذى تبحث عنه الطفلة فى أعماق ليلى ، وهو وحده الذى يجعلها كما تقول : لا أحلم بذلك الحلم الرهيب الذى لا حقنى طول حياتى ، حلم الخوف ، الخوف ، خوف اليقظة»(ص ٧٨) .**

وهكذا نجد ذلك الديالكتيك بين الوحدة والخوف واللا وجود من جانب ، والحب والتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر .

وتؤكد لنا ليلى كل ما سبق فى موقفين آخرين ، فى أحدهما تحدثنا عن راهبة معلمة قاسية تصرخ فى وجهها وتعاقبها ـ وهى صورة للأم فى لا عطائها ـ وتقول لها **«سأعاقبك ولن أسامحك حتى تبكى ... أديرى وجهك للحائط وقفى على ساق واحدة»**(ص ٨٧) ... «كسرة خبز جافة للعشاء وكاس ماء ، لم آكل قطعة الخبز ، لكننى وأنا أشرب الماء تذكرت حلما فظيعا رأيته ولا أدرى كيف أطبقت بأسنانى على الكأس» و«وعرفت طعم الزجاج المسحوق بالأسنان ، الممزوج بدم مالح وحار» . وهكذا تظل صورة الزجاج المسحوق الممزوج بالدم عنصرا متكررا فى حياة ليلى وصورة تخييلية ترتبط بالحلم الفظيع ، حلم الذئب ، وبالحفارة طبعا ، وتبدو صورة الأم والجدة ، والراهبة المعلمة ، والأب المنتفخ الجيوب بالنقود ، الذى تشنقه ليلى ممثلا فى دميته التى تحمل وجها بلا ملامح ـ تبدو هذه الصور جميعها نماذج للخوف والشر والخطر والعذاب ، لا تجد ليلى لنفسها منجاة منها إلا عند فراس .

يبقى بعد ذلك صورة تخييلية بالغة السلبية والكآبة ، وهى صورة التقاء ليلى عند بائع العصير بذلك الطفل الميت الذى يحمل أبوه جثته وقد لفها بشرشف ممزق (ص ٩٢ ـ ٩٣) ، ذلك الطفل الذى كان حليب أمه قد جف من الفقر والتعب فمات جوعا . إن هذا المشهد يحرك كل مخاوف ليلى وتخييلاتها المرضية .

***

مناقشة ختامية :

آخر سطور هذه القصة تقول : «(ص ١٠٦) **أحس بيدى ذات الأظافر المقفولة تسترخى**» وهكذا فالتوتر والتحفز الداخلى يتناقص ، وذلك بعد هذا العناء الطويل والنضال المتواصل ، بعد أن أخذت ليلى بين احضانها رمزها ورمز من تحب (قطعها «مدجج») وامتزجت دموعها بدموعه بل امتزج كل وجودها بوجوده .

القصة إذن تبدأ بالخوف . ويستمر النضال ضد الخوف آنا والاستسلام له آنا آخر ، ولكن آخر سطور القصة يحمل أملا أو رغبة . ترى هل تقدر ليلى على الصمود من أجل تحقيقها ؟

إن الحلم ، والقصة ، والتواصل ، جميعها أشكال متباينة من «تحقيق الرغبة» كما هو معروف فى التحليل النفسى . إنها محاولة متخيلة لبلوغ هذا التحقيق ، تحقيق رغبة الإنسان بما هو إنسان ؛ أعنى تحقيق

الرغبة فى أن تكون رغبته موضع رغبة ، أى أن يلقى فى نهاية المطاف الاعتراف بحقه المشروع فى الوجود من جانب الآخرين .

يلفت النظر فى أساطير ألف ليلة وليلة أن الملك شهريار كان يتزوج كل ليلة زوجة ، فإذا ما أصبح الصباح أسلمها للجلاد ، ويحث عن غيرها لتلقى نفس المصير . إلى أن جاءت شهر زاد (لاحظ التشابه بين الاسمين حتى لكأنهما توأمان) فتغير الحال . لماذا ؟ لأن شهر زاد روت له القصص والحكايات ، أو ـ بعبارة سيكولوجية ـ لأن شهر زاد تكلمت أى تواصلت محطمة عزلة شهريار الكئيبة والقاتلة . لقد حررت قدرة شهر زاد على التواصل طاقات شهريار الليبيدية . وحولته من ذئب مفترس إلى إنسان . هذا هو ما يحققه التواصل . **والقصة ، شأن كل أشكال التواصل ، هى تواصل حالم يسعى إلى اختراق حاجز العزلة البشرية ، محركا طاقات الحب والترابط واكتشاف الذات فى الآخر ، وصهرهما معا فى وحدة بشرية أكبر .**

لقد استعار فرويد أسماء كشوفه الكبرى من الأساطير ، لما تحتوى عليه الأسطورة من تعبير عميق وصادق عن قلب الإنسان ، وعما يحرك هذا القلب . ولم يكن مصادفة أن يكشف مؤلف مسرحى عن « أوديب » قبل العلم بقرون طويلة ، ولم يكن أيضا مصادفة أن تعبر أسطورة يونانية عن « النرجسية » قبل أن يفطن العلم إلى مدى ما تنطوى عليه نفس كل منا من قدر من الحب « النرجسى » للذات .

يقول لنا إرنست جونز فى كتابه الشهير « هاملت وأوديب » : إن شكسبير ليس هاملت ، وإنما هاملت هو ما يمكن أن يصبحه شكسبير لو لم يكتب هاملت . ومعنى هذا أن كتابة شكسبير لهذا العمل كان لوقوعه فى مصير مماثل لمصير هاملت . **وهكذا فالابداع الفنى ينطوى على شكل من أشكال الحماية من المرض النفسى . إنه البديل له .** وقديما فطن أرسطو إلى الوظيفة التطهيرية للإبداع الفنى . إننا عندما نبدع عملا فنيا ، أو حتى نشارك مجرد مشاركة فى مشاهدته والانفعال به ، فإننا بذلك نتيح فرصة لانطلاق ما هو حبيس معتقل فى داخلنا من مشاعر خوف أو كره أو ندم أو عدوان . إن أفلام العنف والجريمة وما تلقاه من رواج وإقبال شاهد على ذلك .

على أننا الآن لم نعد نرى فى العمل الفنى وسيلة للتخفيف عما بداخل النفس من انفعال حبيس فحسب ؛ فالأمر أكبر من ذلك كثيراً . **إن العمل الفنى « تواصل » وإعادة للارتباط بالعالم وبالآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضرب من ضروب « العلاقة بالموضوع » Object Relation إنه يندرج ضمن عملية « إعادة بناء العالم » التى نجدها دائما فى حالات المرض العقلى المستفحل عندما يشرع المريض فى جمع شتاته ويجاهد فى مغالبة مرضه ، والخروج من وحدته المطبقة ، فإذا به يشرع أول ما يشرع فى بناء عالم « من الوهم والزيف » عالم الأعراض الهذائية الاضطهادية . وهذه الأعراض ذاتها على الرغم من زيفها ، ومما تنطوى عليه من تزوير للواقع ، ومن خلق لواقع بديل مجاف تمام المجافاة للواقع الفعلى ـ على الرغم من هذا كله فإنها تكشف عن بداية السعى إلى العودة إلى الواقع عن طريق واقع بديل ، لكن ذلك ـ بالعلاج الصحيح ـ يكون الخطوة الأولى نحو الواقع الفعلى .**

الحلم إذن ، والفن من حيث هو شكل راق ومعقول من الحلم ، هما ضربان من ضروب التواصل مع الواقع ، والإعداد لمواجهته .

ولعل من أخطر كشوف التحليل النفسى ـ تلك الدراسات الحديثة التى كشفت عن صلة الإبداع ، فنيا كان أو علميا ، بالقدرة على مواجهة مشاعر الاكتئاب . إن العمل الإبداعى يستهدف فى أعمق مستوياته قهر الاكتئاب ، ودفع شبح الموت ، بالعمل الابداعى ، علما وفنا ، يبقى بعد رحيل صاحبه حاملا للأجيال المتعاقبة اسمه .

لذلك نقول إن « ليل الغرباء » على الرغم من كل ما تفيض به قصصها من تعبير عميق وصادق عن مرارة الوحدة والغربة والعزلة ، فإن التعبير عنها هو بمثابة خطوة نحو تفهمها ومعايشتها ، ما تلبث أن تصبح بعد ذلك خطوة نحو قهرها والخروج منها .

إن « ليلى والذئب » على الرغم من أنها أكثر قصص المجموعة تعبيرا عن « غربة » الإنسان ، فإنها تتوسل إلى قهر هذه الغربة وإلى منازلتها بالحب والتواصل ، سعيا إلى استعادة إنسانية الإنسان .

على أن من أجمل ما فيها أنها تكاد تكون صنوا لكثير من مذكرات مرضى العقل فى وصفها « لوحدة » الإنسان ، و« عزلته » و« اغترابه » . ولكنها تنطوى على حدس فنى بأعماق الانسان ، الذى لا يتكشف له إلا فى حالتين : حالة المرض العقلى ، وحالة الفنان المبدع ، الذى يتوافر لأنا Ego لديه قدرة على الغوص فى أعماق اللاشعور ، دون أن يرتاع أو ينهار تماسكه .

●●●



الدراسة النفسية للإبداع الفنى

منهج وتطبيق

الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة

* مقدمة :

فى كتاب «الأدب كاستكشاف» نقرأ للويز روزنبلات : «ان الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه ، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين ، أن يوجه دعوته أساسا إلى الحواس ، إذا ما كان يرغب فى أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجيبة . وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل لما يقدمه بشكل ملموس فينبغى عليه أن يختار صورا ذات دلالة يمكن لها أن تستثير قارئه ، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية و«العقلية Rosenblatte. 1970, p. 49

وهذا الرأى ، الذى يعرضه كتاب موجه أساسا إلى النقاد أو من يهتم أساسا بعملية النقد ، هذا الرأى يمكن أن نعثر له على شبيه ، وبنفس الألفاظ تقريبا ، لدى أحد المبدعين فى مجال الرواية هو جوزيف كونراد ، الذى يقول مشيرا بكلامه إلى كاتب الرواية : «إن عليه أن يتطلع إلى مرونه النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيق ، التى هى فن الفنون ؛ فمن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورنينها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون . (كونراد ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٩ ص ٣٤) .

ومؤدى ما يذهب إليه هذا الرأى ، فى جانب منه ، هو الربط بين المبدع والمتلق برباط وثيق ، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حى نابض . وهذا لن يتحقق بالطبع إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله صياغة تخاطب الحواس ، أو بمعنى أدق تخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه باعادة صياغة الواقع ، من حيث إن نشاطه الأساسى هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات .

(Kessel, 1972; Barron, 1961, Richardson, 1969, pp. 1-25 Khatena, 1975, a, b,)

العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية ، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية ، والعائد الإبداعى (الانتاج الفنى) من ناحية ثالثة ..

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة ، على اختلاف توجهاتهم : فمنهم الناقد ، ومنهم الكاتب الروائى ، ومنهم الباحث النفسى ـ غير خاف أنهم ، ومعهم كثيرون ، يتحدثون لغة واحدة . والسبب فى ذلك هو سيادة الروح العلمى فى العقود القليلة الماضية من القرن العشرين ، بحيث أصبحت مفاهيم كل من الأديب والناقد والباحث العلمى تكاد تكون واحدة ، وهو ما أدى ـ من ثم ـ إلى مزيد من التقدم فى المجالات الثلاثة

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين ذوى التوجهات المختلفة **أن المبدع حين يعمل لا يضع أفكاره كيفما اتفق ، بل يبذل فى الواقع جهدا متعدد الأبعاد ، حتى لا يأتى عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة . والعمل الإبداعى الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد يجيئ بحيث يجعل القارئ يعايش ، فى أثناء قراءته لهذا العمل ، نفس الخبرة التى عاناها الكاتب . ومن ثم فإننا نستطيع أن نزعم ، مرة أخرى ، أن العمل الإبداعى يحمل فى طياته خصائص العملية الإبداعية ، بل خصائص المبدع نفسه أيضا . وهذا ما جعل لويز روزنبلات** فى موضع آخر ترى **أن على القارئ أو الناقد أن يجتهد لكى يعايش العمل الإبداعى بنفس الطريقة التى عايشه بها المبدع وهو يعمل . تقول :**

«**فى كل وقت يعايش القارئ عملا من أعمال الفن . فهو بمعنى ما من المعانى يخلق شيئا جديدا . وعملية فهم عمل أدبى تقتضى ، أساسا ، إعادة خلق هذا العمل فى محاولة للامساك تماما بالإحساسات والمفاهيم المؤلفة ، والتى يتوسل بها المبدع لكى ينقل طريقته فى الإحساس بالحياة . إن على كل فرد أن يخلق تأليفا جديدا من تلك العناصر بطريقته الخاصة ، ولكن الأمر الجوهرى هو أن على المتلقى أن يبث أحاسيسه النابعة لتمتزج بما يوحى به العمل الأدبى**» Rosenblatt, 1970, p. 113

وإذا كان على القارئ ، وهو شريك كما رأينا للمبدع فى عملية الخلق ، أن يعيد خلق العمل الإبداعى ، فإن المبدع نفسه ، وهو يتعامل مع ألفاظه ومعانيه ، إنما يستخدمها استخداما جديدا مختلفا عن استخدام الآخرين لها ، وربما مختلفا أيضا عن استخدامه إياها فى حياته اليومية ، أو حتى فى أعمال فنية سابقة. وهذا ما يشير إليه أندريه جيد حين يرى أن العمل الفنى ينبغى أن يكون هدفه الوحى وليس الوصف ، أى أن يوحى للقارئ والمتلقى ، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موح مختلف عن معناها فى الاستعمال اليومى . وهو يكثر من استخدام الرمز والكناية ، كما أنه يحرص على التجديد والتجربة (جيد ، ١٩٦٦) .

أردنا بهذه المقدمة أن نوجد نقطة التقاء بيننا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية ، حتى تكون لغتنا مفهومة ، ولكى نزيد هذه اللغة وضوحا سنحاول فى الفقرة التالية أن نحدد أبعاد المفهوم الابداعى الذى تدور من حوله دراستنا الحالية .

وحين يكون الأمر متعلقا باللغة واللغة الفنية على وجه الخصوص ، فإننا لا نملك إلا أن نمتد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعى (اللغة بألفاظها ومعانيها) والمبدع الذى أبدع العمل ، حيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعى للمبدع ، وهو يحمل بصماته ويتملك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته أو بشكل موقتى فى لحظات الابداع الفنى .

ويشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كونراد ولويز روزنبلات ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سويف فى دراسته المبكرة عن عملية الإبداع فى الشعر ، حيث يقول : «فى موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية ، وهنا نستطيع أن نقول إن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملى إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملى ، أو بعبارة أخرى إن الواقع العملى أصبح تابعا للمجال الذهنى إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر ؛ فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة ، يراها حزينة فعلا ، وعندما يقول أرى البرارى ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا . كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة .

ولذلك يقول رتشاردز : إن ذكريات الشاعر تأتيه فى لحظات منفصلة عن ظروفها الخاصة التى اكتنفتها ساعة حدوثها » . (سويف ، ١٩٥٩ ص ٢٩٠) .

وتكمن دلالة هذا القول فى تغيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل فى الموقف الإبداعى ، وكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر ، لدرجة أن لغة الشاعر هى الأخرى تكتسب خصائص هذا الموقف ؛ فهو يعبر عن الواقع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه لهذا الواقع . ومن ثم فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء ، كما يذكر جوزيف كونراد . وهذه الملامسة هى من أبرز ملامح

•• فما المقصود بهذا السلوك الإبداعى أو بالإبداع على وجه التجديد ؟

• ما الابداع :

لعله من الحكمة أن نحاول العثور فى تراثنا العربى على معنى هذا اللفظ ، خصوصا أنه قد دار حوله جدل كثير ليس فى لغتنا العربية فحسب ، بل لدى غيرنا من الدارسين فى الخارج . ويشير جو خاتينا 1975,a إلى أن تعريفات الإبداع أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه .

ورد فى لسان العرب .. بدع الشئ يبدعه بدعا وابتدعه : أنشأه أولا ..

وقال أبو عدنان : « المبدع الذى يأتى أمرا على شئ لم يكن ابتدأه إياه ؛ وفلان بدعة فى هذا الأمر أى أول لم يسبقه احد .. والبديع المحدث العجيب ؛ والبديع المبدع ؛ وأبدعت الشئ اخترعته لا على مثال ، وأبدع الشاعر جاء بالبديع » . (لسان العرب ، ١٩٧٩ ، جـ٣ص٢٢٩ ـ ٢٣١) وفى معجم ألفاظ القرآن الكريم (جـ٢ص٨٣) .

« أبدع الشئ ، كمنعه ، بدعا وأبدعه وابتدعه : أنشأه وبدأه على غير مثال سابق » .

ويستخدم البعض لفظ « ابتكار » فى اللغة العربية مكان لفظ إبداع ، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والحذق فى الصنعة من لفظ « ابتكار » الذى يقتصر معناه على السبق وإتيان الأمر أولا ، على خلاف لفظ « إبداع » الذى يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق ، على نحو ما تقرأ فى القرآن الكريم : « بديع السموات والأرض » .

وليست بنا حاجة بالطبع إلى الإشارة إلى أن الحذق الفنى غير الخلق الكونى ، وأن الإبداع الإنسانى يختلف عن الإبداع الآلهى ؛ فالإنسان يخلق مـن عناصر ومواد يملكها ، سواء فى عقله أو تكون مطروحة أمامه . ولا يهم بعد ذلك أن يأتى الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال ، أو يأتى ناقصا أو يصل إلى حد الكمال . أما الخلق الإلهى والإبداع السماوى فهو خلق من العدم تماما .

هذا عن الإبداع ، كما ورد فى اللغة العربية ؛

فما الإبداع لدى الباحثين الغربيين ؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity ، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a, b, كما يرد فى قاموس ويبستر Webester, 1962 إلى المقطع اللاتينى Kere ، الذى يعنى النمو أو سبب النمو والفعل الإنجليزى يبدع create ، أى أنه يسبب المجئ إلى الوجود أو إيجاده ليكون متحققا ، وهو يعنى أيضا « يصنع ، ويؤصل originate ، والصفة مبدع creative تركز الانتباه على القدرة الإبداعية creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحوذا على القدرات التى تجعله كفؤا لإنتاج عمل إبداعى ، كما أنه يكون مالكا للقوة والدافع والخيال . والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعا ، أو هى القدرة على الخلق . The ability to create

ويذكر جو خاتينا (Ibid) أن الاقتصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية يحمل معه مصاعب جمة . وقد يكون السبب فى ذلك هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتقويم . ونحن نعلم أن أنسب تعريف لأى مفهوم أو مصطلح هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس ، وهو ما يصطلح على تسميته باسم : التعريف الإجرائى . ويضمن مثل هذا الأسلوب ، فى تعريف المصطلحات ، التعامل فحسب مع مفاهيم ذات معنى ، وهو ما يضمن أيضا تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية .

وقد حاول باحثون كثيرون تقديم تعريفات اجرائية لمفهوم الإبداع . من هؤلاء :

Bartlett, 1951; Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford, 1971.

ويورد تيلور Taylor, 1959 أكثر من مائة تعريف للمفهوم ، وذلك فى دراسة نشرها عن عملية الابداع Khatena 1973 1975a .Through

وحتى لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع فسوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد ؛ فهو فى تقديرنا من أكثر التفسيرات العلمية التى تنظر للسلوك الإبداعى نظرة تتفق مع الواقع .

يرى جيلفورد أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك ، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفوقة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج التنويعى Divergent production abilities والتفوق فى هذه القدرات مما يؤدى إلى تفوق الطاقة الإبداعية بشرط الاستحواذ على قدر معقول من قدرات الإنتاج التقريرى (الذكاء العادى) Convergent thinking (Guilford, 1971 pp. 161).

ومن الواضح أن جيلفورد ، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعى فى الثلاثين عاما الماضية ، من الواضح أنه ينظر إلى الإبداع باعتباره مفهوما متعدد الأبعاد .

والمفهوم بأبعاده التى يقدمها لنا جيلفورد يختص بالعقل البشرى ، أى بتلك الاستعدادات العقلية ، سواء كانت ذات خصائص تقريرية Convergent أو كانت مستحوذة على خصائص تنويعية divergent

وعلى الرغم من أن النموذج النظرى الذى قدمه جيلفورد كتخطيط لقدرات العقل البشرى لا يقدم لنا طبيعة التفاعل بين هذه القدرات فى

أثناء السلوك الإبداعى ، بما ينطوى عليه هذا السلوك الدينامى من جوانب وجدانية ، وطاقات استكشافية جمالية ، وتضمينات إجتماعية ... الخ . ومهما يكن من شئ **فإن ميزة النموذج النظرى الذى رسمه جيلفورد للعقل البشرى قدم لنا أسلوبا جديدا فى النظر إلى الطاقة الإبداعية ، بل قدم لنا تصورات خصبة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما تحتوى عليه من استعدادات متعددة .**

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التى تضمنها نموذج جيلفورد لبناء العقل البشرى :

١ ــ الأصالة ، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة متميزة ، فريدة وملائمة .

٢ ــ الطلاقة ، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة فى وحدة زمنية محددة .

٣ ــ المرونة ، بمعنى القدرة على الانتقال الملائم من موضع إلى آخر فى سرعة ، وعدم التصلب والتشبث بوجهة نظر واحدة .

٤ ــ استشفاف المشكلات ، بمعنى القدرة على رؤية النقص والقصور والعيوب ، حيث لا يرى الآخرون شيئا من ذلك .

وقد تمكنا فى مصر من إضافة بعد آخر هو بعد «مواصلة الاتجاه» . وقد كان السبق فى التنبيه إليه للدكتور مصطفى سويف (٥٩ ملحق دراسات جيلفورد) . وقد عمل على تجلية حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين ، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب فى الكشف عن طبيعته المركبة باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذهنية وبدنية ... الخ (حنورة ، ١٩٧٩) .

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع وهو يؤدى عمله بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه ، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب ، وهو الأمر الذى ينعكس على طبيعة العمل نفسه ، والذى يظهر واضحا فى خصائص العمل بوصفه إنتاجا ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد . وبقدر المعاناة التى يعايشها المبدع ، وهو يعمل ، يكون العمل على درجة مكافئة من العمق والخصوبة .

• الدراسات الحديثة للسلوك الإبداعى :

بعد كثير من اللجاج والسفسطة ، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعى ، تراكمت كميات معقولة من النتائج ، مهدت الطريق لمزيد من التناول الموضوعى لظاهرة الإبداع ..

وفى الدراسة الحالية يتوجه اهتمامنا الأساسى نحو دراسة الإبداع فى مجال الأدب .

ودراسة الابداع فى مجال الأدب يمكن أن تسلك دروبا مختلفة ، فهناك من يدرس خصائص المبدعين ، وهناك من يدرس العملية الإبداعية ، وهناك أخيرا من يهتم بدراسة الناتج الإبداعى . والأمر يتوقف فى النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته ، فإن كان يبحث فى خصائص المبدع ، وما يستحوذ عليه من قدرات ، فإنه يصطنع منهجا يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقويم القدرات العقلية ، والخصائص الوجدانية ، والإمكانات التشكيلية والجمالية ، والاتجاهات الشخصية ، والقيم الخاصة ..

والمقاييس التى يعدها الباحث لدراسة خصائص المبدع ليست مقاييس مما تعتمد فى تكوينها على مجرد التأمل العقلى أو التخمين ، بل إنها مقاييس تستمد أساسا من ملاحظة المبدعين ، ودراسة أعمالهم ، وفحص سيرهم الذاتية ، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التى تساعد فى اشتقاق المقاييس التى تعد لتقويم السمات والخصائص وقياسها ، تلك التى يتمتع بها المبدع عموما والمبدع فى مجال الأدب على وجه الخصوص . ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين فى مجالات الأدب فرانك بارون وماكينون .

ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون فى سياق دراسته لخصائص المبدعين بعامة ، والكتاب على وجه الخصوص ، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط ، بمعنى أنهم يستجيبون للمثيرات أو الموضوعات المعقدة والخصيبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يتميزون بالابداع ، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر ، وعلى عدد أكبر من المستويات ، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة مكافئة من ناحية لاستعدادات المبدع وخصائصه ، ومن ناحية أخرى للجهد الذى يبذله المبدع فى أثناء العملية الإبداعية ، خصوصا فى موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعى .

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال ، بما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به ، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحررا .

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء فإنه يلاحظ سلوك المبدع ، وهو يعمل أيضا،كيف يجهز نفسه ويعد مادته ، كيف يبدأ ، ولماذا يتوجه توجهات معينة ، وإلام يهدف ، وكيف يبدأ فى العمل ، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتمائه الاجتماعى . وكيف تتآزر كل هذه الجوانب والأبعاد فى تيسير التنفيذ الإبداعى أو تعويقه .

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين فى الخارج كاترين باتريك ، وفرانك بارون ، ورودلف أرنهيم . ومن مصر بدأ الدكتور مصطفى سويف هذا الاتجاه حين درس عملية الإبداع فى الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاما . وقد مهد بدراسته تلك الطريق لدراسات أخرى فى مصر ، كان لنا نصيب منها ، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين ، وعملية الإبداع لدى كتاب

المسرحية ، وعملية الإبداع فى الأداء التمثيلى (سويف ، ١٩٥٩ ، حنورة ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب ، ١٩٨٠ .)

(Patrick, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

ويهمنا فى السياق الحالى أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى إليها الباحثون المختلفون حول عملية الإبداع ، مما يتعلق بها ، ويؤثر فيها ، ويترك أثره – من ثم – على النتاج الإبداعى نفسه .

(أ) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء التى قامت بها كاترين باتريك فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل عملية الإبداع التى سبق أن أشار إليها بوانكاريه وهلمهولتز ووالاس . Ghiselin 1952, Wallas, 1962; Stein, 1974, 1975. والتى تذهب إلى **أن المبدع يمر وهو ينفذ عملا أدبيا أو فنيا بأربع مراحل رئيسية ، هى الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ** ، وهذه المراحل – كما تقرر الباحثة – على قدر معقول من التميز والاستقلال ، وإن كانت قد أشارت من جانب آخر إلى تداخلها فى بعض الأحيان ، كما أشارت الباحثة إلى أسبقية الكل على الأجزاء ، حيث **إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن المبدع بصورة إجمالية ، ثم تبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الاتضاح** .

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون فهو يعتقد أن الإبداع فى مجال **الأدب يعتمد على عملية استعداد وتجهيز وشحن مسبق** ، كما أن العملية تستمد خصائصها مما يتمتع به المبدع من استعدادات ، وقد أشار بوجه خاص إلى التخيل الابداعى ، الذى هو أرفع مستوى من مستويات التخيل . والتخيل لدى هذا الباحث ينقسم إلى أربعة أنواع :

١ – التخيل ذو البعد الواحد ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يمكن للشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب ، دون إضافة إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية المعروفة .

٢ – التخيل ذو البعدين ، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين العناصر المتباعدة ، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضا بالحواس .

٣ – التخيل ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعتمد على الرمز ، كما يحدث حين تبصر فى السحب أشكالا فنية . أو حين يرى الشاعر الشمس عاصبة الجبين .

٤ – التخيل ذو الأبعاد الأربعة ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعيد بناء الدافع بناء جديدا ، معتمدا على عناصره القديمة ، مضافا إليها الرمز . ثم بعد ذلك يأتى دور النبوءة والسمو فوق الواقع ، ليشهد المبدع ، فيما يشهد ، وهو يصنع عالما جديدا ليس له علاقة بعالم الواقع . ويضرب بارون مثلا لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس الآلهى يغنى .

والإبداع لدى فرانك بارون يستمد طاقته المحركة من مفهوم الحرية ، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دافعا بطاقة نفسية ذات أبعاد عقلية ووجدانية وفيزيقية واجتماعية .. ويرى فرانك بارون Borro., 1968. أنه من الممكن الحديث عن الحرية العقلية والحرية الممكنة . والحرية العقلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين ، على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى الإنسان . وليس من الممكن بالطبع الحديث عن الحرية بمعنى واحد لدى جميع الكائنات ، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو النبات ، وحرية الكلب أو القرد ، أكبر من حرية الحشرة ، وحرية الإنسان أكبر من حرية القرد ، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأقدار متفاوته من الحرية . والفرد نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر . ويمكن لنا أن نستنتج على الفور أن حرية الكاتب ، وهو يعمل ، تستمد خصائصها وطاقتها من عدد من الأبعاد الجسمية النفسية والاجتماعية ، مما يتعلق بالمبدع ويحيط به . وقد برز لنا ولغيرنا من الدارسين أن مستوى الحرية الذى يتمتع به المبدع يكشف عن نفسه فى العائد الإبداعى .

وربما كانت ممارسات المبدع **ومحاولاته للتجويد عبارة عن محاولات للانفكاك من أسر الغموض الذى يحيط به ويكبل خطاه ويعوق تقدمه .**

القيود كثيرة ومحاولات المبدع للتحرر متنوعة ، والعمل الإبداعى الذى يخرجه لنا المبدع يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحققه المبدع من انفكاك من أسر الغموض ، وهو ما يتبدى فى مرونة الأفكار وطلاقة الصور وأصالة المعانى وتماسك السياق وتواصل العناصر ، بما يسفر فى النهاية عن وحدة متميزة ، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى وجميل ومشوق .

أما عن الدراسات العربية لعملية الإبداع الفنى فى الأدب فإن ما هو متوفر أمامنا الآن ثلاث دراسات هى : عملية الإبداع فى الشعر للدكتور مصطفى سويف ، وعملية الإبداع فى الرواية ، وعملية الإبداع فى المسرحية لكاتب هذا المقال .

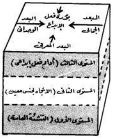
والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث يكمل بعضها البعض ، ويمكن إجمالها فيما يلى :

١ – **إن المبدع** ، شاعرا كان أو كاتبا ، يبدأ العمل من اجل تحقيق هدف يسعى إليه ، وهو رأب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل . وهو حين يقوم بذلك فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من التهرؤ ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع .

٢ ــ إن الأداء الإبداعى لا يعتمد فحسب على قدرات خاصة لدى المبدع ، بل إن هناك التوتر الدافع ، ذلك التوتر الذى يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير فى العمل وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخرين . والآخر له وظيفة أساسية فى العملية الإبداعية من حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة ، التى تظل ، إن هى بقيت غير مكتملة ، بمثابة مصدر إزعاج وتأريق للمبدع (سويف ، ١٩٧٠) .

٣ ــ إن المبدع وهو يعمل فإنما يستند إلى أرضية صلبة من الاستعداد والتجهيز ، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار لعمله ؛ وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه ، كما أنه دائم الانهماك فى موضوعه . ومما يميز المبدع أساسا أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف . والاتجاهات متعددة : خيالية ، ومنطقية ، وتاريخية ، وجسمية ، ووجدانية ، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، وأن يحافظ على تماسكه ، سواء فى داخله هو شخصيا ، أو فى أداء العمل نفسه . (حنورة ١٩٧٩ أ) .

٤ ــ إن المبدع وهو يقوم بعمله فإنه يقوم به من خلال إطار معرفى أو أساس فعال ، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة ، هى البعد الجمالى ، والبعد المعرفى ، والبعد الوجدانى ، والبعد الإجتماعى (حنورة ١٩٨٠) . وهذا الأساس لا يفاجأ به الكاتب مكتملا بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية ، وخبرات متوالية ، مرورا بثلاثة مستويات من الارتقاء ، هى المستوى الأول ، ويشار به إلى التنشئة الإجتماعية والاحتضان والتحبيذ والتعلم والمحاولات فى مجال أو أكثر من مجالات الإبداع ، ويشار بالمستوى الثانى إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية : يحاول فيه محاولات جادة ، وقد ينتقل بينه وبين أكثر من جنس ، إلى أن يستقر على جنس أساسى يعرف به ، فيزداد به تعلقا ، ويزداد له تجويدا . أما المستوى الثالث فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الفنية (أو الابداعية) . وهذا المستوى الثالث هو قسمة بين الخبرة والنمو ، التى تلتقى فيه نتيجة التفاعل بين الأبعاد الأربعة ، التى تميز أساسا كل مستوى من المستويات الثلاثة ، ولكنها فى المستوى الثالث تكون أكثر نشاطا وفاعلية على نحو ما يوضح الرسم .



« لمزيد من التفصيل عن مفهوم الأساس الفعال يمكن الرجوع إلى (حنورة ١٩٨٠) » .

وحينما ننظر إلى هذه الدراسات التى قدمناها نلاحظ أنها لا تبدأ من مسلمات قاطعة ، أو معتقدات اسمية ، أو أفكار مسبقة ، بل هى تعتمد أساسا على الاستقراء العلمى والرجوع إلى الواقع ، واختبار صدق النتائج على محك التجربة العلمية .

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية ألا تقف عند مجرد التجريب المعملى الضيق ، وإن كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة فى فحص بعض الأبعاد فحصا مجهريا ، يزود الباحث بحقيقة بعد غامض أو مفهوم غير مستقر ، أقول : إن دراساتنا المصرية كانت أكثر شمولا من دراسات غيرنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند مفاهيم ضيقة ، وقد كان الهدف لدينا هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح ، حتى لا تجئ النتائج التى تتوصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر ، على نحو ما نلاحظ مثلا فى دراسة أرنهيم لجرنيكا بيكاسو ؛ فقد كان توجه الباحث باعتباره منتميا إلى مدرسة الجشطلت ، يقود خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع ، وما تفرزه هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم فى تشكيل العمل الفنى . وربما كان هذا هو السبب فى أن مثل هؤلاء الباحثين يفضلون دراسة عمليات تهتم أساسا بدراسة موضوعات تشكيلية ، حيث إن مسلماتهم النظرية قد لا تجد لها ، إذا هى توجهت إلى عمل أدبى ، ما يسعفها أو يكون بارز الوضوح فى إضفاء الصدق والثبات على نتائجها .

ويكفينا الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الحديثة للسلوك الإبداعى ، ولننتقل إلى محاولة أخرى نطرق بها مجالا جديدا فى التطبيقات الممكنة للمنهج العلمى فى دراسة الإبداع .

والمحاولة الجديدة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعى نفسه . فإذا كنا حين نحاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع نفحص جانبا من استجاباته أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلا لسلوكه فى ظل ظروف •

مضبوطة ، فلماذا لا نستخدم نفس المنحى فى دراسة الناتج الإبداعى نفسه ، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا المبدع ، معترفا بأن هذا هو جهده ، وتلك هى طاقته ؟

والناتج الإبداعى ، إن لم يكن هو أصدق المحكات للكشف عن كفاءة المبدع ، فهو – على الأقل – يمثل خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الإبداعية فى هذا العمل .

* * *

• ثانيا : المنهج الموضوعى فى دراسة الناتج الإبداعى :

بعد هذه المقدمة النظرية التى حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة المشتركة بين المبدعين والنقاد والباحثين النفسيين نرى أنه قد آن الآوان للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفنى بالمنهج الموضوعى ..

• ما المنهج الموضوعى ؟ ولماذا هذا المنهج ؟

المنهج الموضوعى فى أحد معانيه هو الطريقة العلمية المنظمة لدراسة أى موضوع أو أى ظاهرة بشكل حيادى دون ما تدخل من الباحث بإضفاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة ، أو قهر النتائج للخروج باستنتاجات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة الموضوعية ، والدراسة الموضوعية هى استخدام أسلوب للدراسة إذا أتيح لأى باحث آخر استخدامه ، فى ظل ظروف مضبوطة ومماثلة ، فإنه يحصل على نفس النتائج ، أو بإيجاز هو منهج ، إذا استخدم ، فإنه يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى فى ظل ظروف مماثلة .

أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد ، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضينا الوقوف على منهج آخر ، يكون عينة ممثلة للمناهج غير الموضوعية ، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التى تدعونا إلى استخدام المنهج الموضوعى .

• كارل روجرز ومنحى تحقيق الذات :

يذهب كارل روجرز إلى أن منشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه منشأ النزعة المحركة للشخص فى العلاج النفسى لكى يبرأ مما به من اضطراب . إنها نزعة الإنسان لكى يحقق ذاته ، لكى يتطابق مع إمكاناته .

ويرى كارل روجرز أن التمييز بين المبدع وغير المبدع لا يتم من خلال فحص الإنتاج . إن جوهر الشخص المبدع هو جدته ، ومن ثم فإننا لا نملك محكا يمكن أن نحتكم إليه . ويشير التاريخ فى الواقع إلى حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه « شر » . إن العمل الإبداعى ، سواء كان فكرا أو عملا من أعمال الفن أو اكتشافا علميا فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء وحماقة . ويبدو واضحا أنه لا يوجد شخص حى معاصر للإنتاج الإبداعى يمكن أن يقوّم عن طيب خاطر الإنتاج الإبداعى فى نفس الوقت الذى يتشكل فيه العمل . وهذا الرأى يزداد صدقه كلما كان العمل الابداعى أكثر جدة . Rogers, 1972 p. 140. هذا هو رأى كارل روجرز فى عدم جدوى استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعى محكا للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين ، أو بين العمل الإبداعى والعمل غير الإبداعى . فماذا يقترح هذا الباحث ؟

إنه يرى أن المحك الأساسى للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى الشخص هو ما إذا كان منفتحا على الخبرة ومستثمرا لها فى تنمية ذاته ، وكان سلوكه إبداعيا . أما إذا كان رافضا أو مفكرا أو مشوها لخبراته التى تأتيه من العالم الخارجى ، فإنه يكون مبدعا ولكن فى اتجاه الشر والسوء والمرض ، مثل ذلك الشخص المصاب ببرانويا العظمة ، الذى يكون نظرية فريدة تفسر له العالم . وهناك الشخص الثالث غير المبالى بأى شئ ، الذى لا يقبل ولا يرفض ، ولا ينفتح ولا ينغلق ..

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط يمكن من خلالها أن يصير الشخص مبدعا وهى :

١ – الانفتاح على الخبرة ، وهذه الصفة عكس الدفاعية ، أى اتخاذ موقف الحذر والمخالفة والدفاع عن الذات فى مواجهة أى خبرة تأتى من الخارج باعتبارها تهديدا مباشرا للشخص .

٢ – وجود محك داخلى للتقويم ، على أساس أن المحك الداخلى هو أصدق المحكات .

٣ – القدرة على اللعب بالعناصر والمفاهيم .



هذا فيما يخص الشخص ، فماذا عن المحيطين به ؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص فى طريق الإبداع وهى تتدرج تحت فئتين : الفئة س والفئة ص .

الفئة س : الأمن النفسى :

١ ـ تقبل الشخص كقيمة فى حد ذاته وبدون شروط .
٢ ـ ضمان وجود المناخ الذى لا يوجد فيه أى تقييم خارجى .
٣ ـ التفهم الوجدانى .

الفئة ص : الحرية الشخصية :

تكمن الحرية الشخصية فى إتاحة الفرصة للفرد لكى يعبر عن نفسه بوضوح ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية ، وجعله يعمل وفقا لإطاره المرجعى الداخلى ، أى بنائه النفسى الذاتى ، الذى تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين .. وما دام الشخص مختلفا عن غيره ، متميزا عنهم ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون .

هذه هى نظرية كارل روجرز فى الإبداع ، وهى تستمد أصولها ومفاهيمها ، كما يذكر هو نفسه ، من ممارساته فى مجال العلاج النفسى . وهى لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المضطربين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه لكى يتعاون معهم وفقا لأسلوبه فى العلاج النفسى المعروف باسم الارشاد النفسى المتمركز حول العميل .

وليس يخفى الابتعاد عن الواقع فى كل ما يذهب إليه هذا الباحث منذ المسلمة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعى . فعلى حين يرى أنه لا يوجد مقياس خارجى أو طريقة معقولة نحكم بها على ما إذا كان الناتج إبداعيا أم لا ، نراه يناقض نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه . ولنفرض ـ كما يقول ـ أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية فى تفسير العالم ، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بالبرانويا (ذهان العظمة والاضطهاد) ، فماذا نفعل ؟ وليس تقويمنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسى حكم على سلوك صادر عنه ، هو ما يمكن تصنيفه تحت اسم (إنتاج) ؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز فى عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج ، ومن ثم رفضه لأى محك خارجى يمكن استخدامه للكشف عن العناصر الإبداعية فى أى عمل على الرغم من ذلك ، فإن الأفكار التى قدمها روجرز ، الخاصة بالمناخ المناسب والحرية الشخصية واحترام الشخص كقيمة لا اعتراض لنا عليها . وقد رأينا أن فرانك بارون دعا إلى الحرية باعتبارها مناخا ضروريا لعملية الإبداع ، بل إن الإبداع نفسه هو محاولة لكسر الحواجز والقفز فوق الأسوار .

وما أكثر المناهج التى تنحو منحى كارل روجرز . ولسنا فى مقام تقديم عرض نقدى لتلك المناهج ، ولكننا فحسب قدمنا هذا المنهج ، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعى ، لكى نتقدم فنجيب عن سؤالنا الذى سبق أن طرحناه : ولماذا المنهج الموضوعى ؟

إن المنهج الموضوعى فى دراسة الظواهر النفسية لا يدعى لنفسه قداسة لا يمكن أن ينضوى تحت لوائها إلا قلة نادرة ، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستخدمه ، وهو من البساطة والوضح بالدرجة التى تجعل أى باحث يستطيع أن يستخدمه بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له . ومن ثم فإن النتائج التى نصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تخص العمل نفسه أو الموضوع المطروح للتقويم .

ونحن نعلم أن نقاشا وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية فى النقد الأدبى ، ونعلم أن الخلاف مازال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للناقد أن يستخلص من العمل أعماقا وأبعادا قد لا تتاح لآخرين ، من حيث إن كل ناقد له مهاده الثقافى وخلفيته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين فى النظر والتقويم ..

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء هم أقرب فى اتجاههم إلى كارل روجرز ورأيه من حيث أنه لا يوجد مقياس موضوعى خارجى لتقويم الإنتاج الإبداعى ، وأن الإنتاج نفسه لا يعد محكا لتقويم السلوك الإبداعى ..

أما أصحاب الاتجاه الموضوعى فى النقد فهم أولئك الذين يفضلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها . فإذا ما تقويما فى استخدام تلك المحكات استخداما دقيقا فإننا سوف نصل جميعا إلى نفس النتيجة . وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال ولا على قيمة صاحب هذا العمل ؛ وهو ما يقضى على تلك السذاجة التى أصيب بها الوسط الفنى والأدبى فى نقد الأعمال الفنية ، ذلك النقد الذى لا يمكن أن يكون نقدا أو تقويما ، بل هو فى الغالب الأعم أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية ، يصيب أو يخطئ بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ ، أو بقدر اقترابه أو ابتعاده من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه .

والمنهج الموضوعى كما ذكرنا من قبل يعتمد على قواعد يضعها للاستخدام مثلما نستخدم المتر فى قياس المسافات ، وكما نستخدم الميزان فى معايرة الأوزان ، وأقرب الأمثلة إلينا فى اللغة هو ما يعرف باسم بحور الشعر ، أو ما يعرف بقواعد النحو والصرف .

إنه مجموعة من القواعد توضع بما يتلاءم مع طبيعة الشئ المقوم ، ومع طبيعة الهدف من التقويم ، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستخدم فى جميع الأحوال ؛ فلكل مقام مقال كما يقولون . والقواعد التى سوف نحتكم إليها الآن فى دراسة الإبداع الفنى سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعى ، وهى محاولة - فيما نعلم - تتم لأول مرة فى اللغة العربية ، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة فى مجال السلوك الإبداعى ، خصوصاً ما تعلق منها بدارسة الطاقة الإبداعية وما يتفرع عنها .

* **الأساس النفسى الفعال كنقطة بداية :**

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الفعال باعتباره وعاء يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية ، وصولا إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية ..

وقد رأينا أن المبدع - حين يعمل - يعتمد على طاقات عقلية كامنة فيه ، ودوافع واتجاهات وقيم وخصائص نفسية يتسم بها ، كما أنه يتبنى قيما وأساليب جمالية وتشكيلية تعمل عملها فى تكوين عمله ومنحه خصائص متميزة ، هى فى غالب الأمر خصائص مستقرة لدى المبدع ، تعمل عملها فى توجيهه بل فى توجيه حركة العمل نفسه . ومن ناحية أخرى فإن هناك أبعادا تاريخية واقتصادية واجتماعية تحرك المبدع فى اتجاه أو آخر ، ومن ثم فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملا من أعمال الفن أو الأدب ، بل العلم ، يمكن أن يمنح قيمته الحقيقية دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التى أسهمت فى تشكيله . ونحن فى هذا الموضع لا نطمح فى أن نحيل العمل الإبداعى إلى بطاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما تنطوى عليه شخصية المبدع ، كما لا نرغب فى استخدام الناتج الإبداعى كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم السائدة فى المجتمع ، أو الدعوة التى يدعو إليها المبدع .. وعلى الرغم من أن ذلك ممكن فإن هدفنا الأساسى هو تقويم العمل نفسه ، من حيث الخصائص التى تشكل ملامحه ، اعتمادا على عدد من المحكات التى ثبت أنها تميز استجابات المبدعين وانشطتهم . وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من نبذ هذا المنحى جانبا ، فإنه لم يقدم لنا البديل الذى يمكن من خلاله الكشف عن أن عملا ما إبداعى أو غير إبداعى ، وكل ما قدمه لنا هو التأكد من أن الشخص متفتح على الخبرة ، وأنه يعبر عنها تعبيرا صادقا ، دون أن يدلنا أيضا على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية ، ما دامت أمرا داخليا ذاتيا لا يخص غير الشخص نفسه ؛ أى أن المعنى - كما يقولون - فى بطن الشاعر .

وحين نتقدم نحن الآن لكى ننظر إلى العائد أو الناتج الإبداعى على محكات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية ، فإنما نلزم أنفسنا ونلتزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها خلاف ، على الأقل - إذا ما احتكمنا جميعا إلى المنهج الموضوعى الذى سبقت الإشارة إليه .

والأساس النفسى كمفهوم نتبناه لتفسير السلوك الإبداعى يستند إلى تراث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة ..

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة :

(أ) المعرفية بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية ،

(ب) والوجدانية بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محببة وقيم متبناه ودوافع حافزة إلى العمل .. إلخ .

(جـ) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية تمكن المبدع من اختيار الزوايا المناسبة ورسم الخطوط الملائمة ، وبث الألوان المفضلة ، وتبنى الأشكال الرائقة .

(د) المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ؛ وهى الجوانب المعبرة عن ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحادثات التاريخ وما يعانيه الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال ..

وفى الدراسة الحالية سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسى الفعال باعتباره بطانة للعمل الإبداعى تترك بصماتها على العمل نفسه ، بحيث يجئ متماسكا إن كان الأساس متماسكا ، ويجئ العمل هشا إن كان الأساس هشا .. كما أن الجماليات المنبثة فى العمل تنبئ عما يتمتع به المبدع من تلك الخصائص ؛ وهى من أهم الأبعاد التى تميز العمل الإبداعى ، على نحو ما يذكر الجرجانى حين يقول : «كما أنك ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التميز والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توجيهها معانى «النحو» ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم» (عن هلال : ١٩٧٣ ص ٢٧٨) .

ما تلك المعايير إذن ، التى سوف نحتكم إليها فى تقويمنا لأحد الأعمال الأدبية .

بداية نقرر أن المعايير متعددة ، ويكفى أن نعلم أن النموذج النظرى الذى يقدمه لنا جيلفورد يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة تعمل فيما بينها بنوع من التكامل والتفاعل لإفراز المعانى والأشكال والصور . وهذه القدرات العقلية تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسى الفعال الأربعة ؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عددا مكافئا من الجوانب يقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلى عند جيلفورد ؟

الواقع أن المسألة تخضع لاختيار الباحث ، وسوف نحاول فى دراستنا الحالية اختيار أربعة جوانب نتخذها محكات لفحص أحد الأعمال الأدبية . وسوف نوضح فيما بعد كيفية استخدامنا لتلك المحكات .

والنموذج الذى اخترناه لنجرى عليه دراستنا هو قصيدة شنق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور ، واختيارنا لإحدى القصائد تقف وراءه عدة اعتبارات :

أولا : أن القصيدة عمل إبداعى تناوله قبلنا دارسون آخرون وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية .

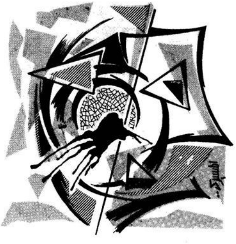
ثانيا : أن القصيدة من الشعر الدرامى الذى يمتد فى الزمان ويغطى واقعة تاريخية معروفة ، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة .

ثالثا : أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الحالية ذات الهدف المحدد ، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج . وأيضا فإنها تلائم الحيز المتاح فى مثل هذه الدراسة .

رابعا : أن القصيدة الشعرية ، كما اتضح من دراسة العملية الإبداعية فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠) وتذوق الشعر أيضا مما يمكن أن يظهر فيها،بشكل أكثر بروزا،حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحالات النفسية التى تواكب الفعل الإبداعى من بدايته إلى نهايته .

لكل هذه الأسباب ، ولأسباب أخرى غيرها ، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسى عليها هو مما يناسب المقام الحالى .. أما الأبعاد التى رأينا انتخابها كمحكات معقولة فهى الأبعاد النفسية التالية :

١ ـ الأصالة .



٢ ـ المرونة .

٣ ـ الطلاقة .

٤ ـ مواصلة الإتجاه .

٥ ـ التشكيل والزخرفة .

ويمكن لنا ملاحظة أن هذه الأبعاد لا تغطى إلا مساحة ضئيلة من الأساس النفسى الفعال ، والسبب هو أننا لا نهدف إلى استنفاد القصيدة بالتقييم الكلى الشامل ،ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والإجتماعية والجمالية والوجدانية التى سيطرت على المبدع أو سيطر عليها المبدع وهو يعمل . هدفنا كما قلنا هو انتخاب نموذج من الإنتاج الإبداعى ، ونموذج من الأبعاد النفسية التى يمكن أن تظهر بشكل بارز فى العمل الإبداعى .

أما أسلوب التناول فهو يعتمد على ما يلى :

١ ـ متابعة المبدع وهو يتنقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحا فى وحدات القصيدة .

٢ ـ دراسة الصور الشعرية الأصيلة التى وردت فى ثنايا العمل .

٣ ـ إحصاء عدد الصور التى أفرزها الشاعر فى قصيدته وهو ما يعطينا جانب الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول فى تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها وهو الأمر الذى يخرج عن هدف الدراسة الحالية ونطاقها (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٤٩ ـ ٣٧٦)

٤ ـ إحصاء النقلات والتنويعات التى ميزت حركة المبدع وهو يعمل بما يعبر عن مرونة المبدع وخصوبة العمل الإبداعى .

٥ ـ تقييم الأبعاد والقيم الاجتماعية التى تبناها الشاعر وكشفت عن نفسها فى سياق العمل .

٦ ـ الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التى تحكمت فى حركة القصيدة .

٧ ـ متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتغلبه على ما نشأ فى سبيله من عقبات نتيجة رغبته فى التنويع والتوزيع والتخصيب .

٨ ـ محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الجمالية فى القصيدة ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلي والتراكيب المفضلة لدى المبدع .

هذا هو المنهج الموضوعى فى دراسة العمل الإبداعى، وهذه هى الخطوط المختارة لدراسة بعض أبعاد هذا العمل ، وهذا هو أسلوبنا فى دراسة تلك الأبعاد .

وفيما يلى تطبيق للمنهج على قصيدة صلاح عبد الصبور «شنق زهران» :

شنق زهران

.... وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ ... تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... يالله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

• • •

كان زهران غلاما
أمه سمراء .. والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قريه
« دنشواى »
شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضحاكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمت فى قلب زهران ، زُهَيْرَهْ
ساقها خضراءُ من ماء الحياه
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَه
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم ...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا مُنَمْنَمْ
ومشى يختال عجبا ، مثل تركى معمم

ويجيل الطرف .. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا

كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهران جميلهْ
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت فى قلب زهران شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفًّا
ودعا يسأل لطفا

ربما ... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرور وأعداءُ الحياه
صنعوا الموت لأحباب للحياه
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران أن صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياه ... ؟

الأبعاد المقومة	العدد	النسبة المئوية*	تعليقـــــــات
		٪	
عدد سطور القصيدة	٤٤	١٠٠	
عدد مرات التنويع فى الصور	٢٥	٥٧	تعبر عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق
عدد الصور الشعرية الأصلية	١٢**	٢٧	تعبر عن الصور المبتكرة الجديدة الملائمة
عدد الصور بوجه عام	٣٤	٧٧	تعبر عن طلاقة الصور بصرف النظر عن قيمتها
البطانات الوجدانية فى القصيدة	٢٠	٤٥	(تضم دوافع وقيم واتجاهات المبدع تجاه الاشخاص والأحداث)
السياقات الإجتماعية	١٥	٣٤	وتعبر عن التضمينات ذات الصبغة الإجتماعية فى العمل
التراكيب التشكيلية فى العمل	٤٦	١٠٤	وتعبر عن مرات التشبيه والاستعارة والحركة فى العمل
التراكيات التى أسهمت فى مواصلة الإتجاه	١٦	٣٦	وتعبر عن مواصلة الاتجاه فى القصيدة (مواصلة الخيال)

* حسبت النسبة المئوية بنسبة عدد مرات ورود المتغير موضوع المقارنة إلى العدد الكلى للسطور.

** استخدمنا طريقة جيلفورد فى حساب قيم الأصالة من حيث هى التفرد والتميز والجدة ، أما إذا استخدمنا طريقة باحث آخر هو سارانوف ميدنيك فى الربط بين العناصر المتباعدة فسوف نحصل على ١٥ صورة بنسبة ٣٤ ٪ من عدد السطور . وحين نستخدم طريقة شافير فى اعتبار التشبيه والإستعارة هما الأساس فسوف نحصل على حوالى ٣٠ تشبيها بنسبة ٦٨ ٪ وفى رأينا أن طريقة شافير أفضل .

• • مناقشة

لنبدأ بمواصلة الاتجاه :

تتكون قصيدة شنق زهران من ٤٤ سطرا تقع فى ثمانية أقسام ، كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التى بعدها وتمدها بطاقة النمو والاستمرار . ومن المفترض أن كل وحدة تعبر عن حركة لها تكاملها النسبى واستقلالها النوعى ، ولكن من الملاحظ أن هناك رباطا خفيا ما بين هذه الوحدات . فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى فى كل الوحدات الفرعية التالية له . ومطلع القصيدة نفسه يلقى إلينا بالانفعال الأساسى الذى أسهم فى تشكيل الحدث «وثوى فى جبهة الأرض الضياء» . لدينا أرض ولدينا ضياء ، ولدينا جبهة لتلك الأرض ، ثم هناك فعل ، والفعل يقوم به ضوء لا حياة فيه ، ولكن الشاعر يبث فيه الحياة . وحين يثوى شئ فهذا يعنى أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان منتشرا . أما جبهة الأرض التى يثوى فيها الضياء فهى لدى عبد الصبور نهاية الحياة . وهى أيضا مبعث الحياة : «مات زهران وعيناه حياة ، فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟»

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثانية ..كان زهران غلاما ، وبعينيه وسامة ، وعلى الصدغ حمامة .. وتحت الوشم نبض كالكتابة ، اسم قرية دنشواى . يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان ، وبخاصة الخصائص النفسية والصفات الجسمية والرموز الموحية ، بألفاظ نابضة ، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوزيف كونراد .

أما الجزء الثالث فهو يقدم لنا زهران ، وهو يرتبط أيضا بالوحدة الأولى من حيث إن هناك نموا فى اتجاه تكوين الشخصية وفى اتجاه نشأة الحدث . وكل الخصائص التى تقدمها لنا هذه الوحدة مرتبطة بالوحدة الأولى ، بزهران الذى تدلى رأسه وبسبب ذلك انطفأ الضياء وتمدد الحزن ، والضوء لا ينطفئ ، والحزن لا يتمدد ، إلا بسبب كارثة أو انهيار ... وهـو ما نجده كرد فعل لاحظناه فى الوحدة الثانية ، كما لاحظناه فى الوحدة الثالثة أيضا ، ومن ناحية أخرى نلاحظ ارتباط الوحدة الأولى أيضا بالوحدة الثالثة ...

نمو الشخصية ونمو الحدث :

ذلك الفتى المتوثب ذو القلب الأخضر الذى يشتعل فيه الحب وتنمو الزهور .. مازال ينمو لديه الحب ، والحب الواسع للحياة ...

مر زهران بظهر السوق ، وانطفأ الضياء لموته ، وتمدد الحزن فى شوارع القرية لفقدانه ..

مازال زهران ينمو شابا ويحب ، وحبه يدفعه إلى أن يشترى شالا منمنما كرباط يربطه بالحياة (الفقرة ٥) .

وترتبط الفقرة الخامسة أيضا بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات الحزن الذى تمدد لفقد زهران أولا ، ولتيتم أبنائه وثكل زوجته إياه بعد أن أحب وتزوج وأنجب ، وبدأت تنمو فى قلبه بدلا من الزهيرة شجيرة - وبدلا من أن تكون ساقها خضراء طرية بدت لنا سمراء قوية وصلبة ، وبدلا من تاج الزهرة الأحمر النارى ، كناية عن العشق والغرام ، أصبحت الشجيرة تحمل فرعا أحمر كالنار التى تحرق .. وهذه مقدمة لفاجعة أو كارثة .

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية ، مقدمة ونتيجة صوت وصداه ، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث والمواصلة الزمنية .

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة . ويمر زهران بظهر السوق يوما فى الفقرة السادسة ، وإذا الحدث يكرر نفسه ، فزهران يمر بظهر السوق مرة أخرى ، ولكنها المواجهة الحادة .

والسوق فى قصيدة شنق زهران رمز على النشاط والتفاعل الاجتماعى ؛ السوق مكان المقابلات الهادئة والتراضى ؛ وهو مكان للقاء الأحباب أو إرضاء من نحب بأن نشترى لهم ما يسعدهم ويسعدنا .. هذا ما جاء فى الفقرة الرابعة . فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية ... المواصلة قائمة والفكرة نامية ، وعلى الرغم من التضاد فى المعنى ، فإن الانقلاب بحكم أنه موصول بما سبق وبعد أربعة عشر سطرا نجد أنه يذكرنا مرة أخرى ، فيمر بظهر السوق يوما .. ورأى النار التى تحرق حقلا بعد أن كان قد مر بظهر السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقدوم الشباب واشتعال القلب بالحب .

ماذا نرى فى السوق فى المرة التالية ؟ النار التى تحرق حقلا ؛ النار التى تصرع طفلا ... ويعود الشاعر فيذكرنا بحب الحياة فنستعيدها معه حين نقرأ فى الفقرة الثالثة «كان ضحاكا ولوعا بالغناء ، وسماع الشعر فى ليل الشتاء ، ونمت فى قلب زهران زهيرة ، ساقها أخضر من ماء الحياة . كان زهران صديقا للحياة ، ورأى النار التى تجتاح الحياة » .

ثم فى الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة .

زهران المحب للحياة وابصاره للنيران ، والذى يدعو السماء . وتدلى رأس زهران الوديع ..

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى ، التى نقرأ فى نهايتها «وتدلى رأس زهران الوديع » . ونهاية الفقرة الأولى هى نفسها نهاية الفقرة السابعة .

أما الفقرة الثامنة كلها فهى تأكيد لما ورد فى الفقرة الأولى وتذكير بما ورد فى الفقرات التى تلتها .

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبى للفقرات ، وعلى الرغم من المقدمات التى يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير ما قدمها الشاعر ، هى نفسها التى اسلمت إلى نتائج شكلت تماسك العمل ..

وإذا كنا قد تتبعنا الشاعر فى حركته النفسية فنحن نعلم أن هذه الحركة كانت توازيها حركة نفسية أخرى ومعاناة . فالحكاية من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا ؛ ولكى يصوغ منها الشاعر موضوعا فنيا كان عليه أن يبثها صورا غير عادية وتضمينات مبتكرة ؛ وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق فى ذلك التقابل الثنائى : تدلى رأس زهران ، ومروره بظهر السوق ، وفى نمو زهيرة ونمو شجيرة ، وفى نمو تاج الزهيرة الأحمر مقابلا لنمو فرع الحياة الأحمر ، ثم فى ذلك التاج الذى يصنع قبلة بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التى تشعل حقلا .

وعلى نفس الأساس يمكن أن نعثر على عدد من التقابلات التى تؤكد لنا حب الحياة ؛ وهو هذا الخيط الذى يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يجئ باللفظ ، فقد كانت المعانى معبرة عنه بشكل صريح ..

إن مواصلة الإتجاهات التى قدمناها ، متابعين من خلالها حركة الشاعر ، هى مما ينتمى إلى المواصلة الذهنية والخيالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية . أما المواصلة الفيزيقية فهذا مما يخص طاقة المبدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة ، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده فى مضمون العمل الشعرى أو نصه ، إنه مستشف من كون العمل قد أنجز وقدم إلينا على الصورة التى قرأناه فيها ..

• المرونة والطلاقة والأصالة :

يقدم الجدول السابق تحليلا كميا للتضمينات الفكرية والوجدانية والاجتماعية فى قصيدة شنق زهران ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم فى الأربعة والأربعين سطرا ٣٤ صورة كل منها مستقل عن الصور الأخرى . صحيح أن طلاقة الأفكار أكبر من طلاقة الصور ؛ والسبب فى ذلك هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوى صورة متكاملة ، وربما كان بعضها طيفا لصورة وردت فى السطر الأسبق منه . فمثلا حين يقول : «كان خفيفا وأليفا » فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة ، أما الألفة فهى أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكا إجتماعيا منها صورة يمكن إدراكها بالحس المباشر ؛ **ذلك لأن الخيال - فيما يرى بعض الباحثين - هو المعالجة الذهنية للصورة .**

والصور الأربع والثلاثون التى قدمها الشاعر صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها ومنها صور مستقلة تماما . والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يضع أيدينا على حقيقة أخرى فى قصيدة شنق

زهران ، هى المرونة . **والمرونة هى إحدى القدرات الإبداعية التى كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة ، وحين نتناولها فى الأعمال الأدبية ، فإننا ننقل استعمالها من كونها وصفا للمبدع إلى كونها إحدى خصائص العمل الفنى أو العائد الإبداعى ، وهى تعنى الانتقال من فكرة إلى أخرى ، وعدم الاستمرار فى اجترار الفكرة السابقة** ، وهى إن دلت على شئ فإنما تدل على مرونة التفكير وخصوبة زوايا الرؤية وتنوعها وبطبيعة الحال فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد الصور الطليقة ، ولكن الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة ليس فرقا كبيرا ؛ فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة ، فى مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة ، وهى نسبة تصل إلى ٧٣ ٪ .

وحين ننتقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعى وهو المتعلق بالصور الأصيلة التى قدمها الشاعر نلاحظ أنها تصل إلى اثنتى عشرة صورة أصيلة .

والأصالة التى نتحدث عنها فى السياق الحالى تعنى التفرد وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق . وهى تتمثل فى اثنتى عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧ ٪ من عدد أسطر القصيدة . وليس من المتوقع بالطبع أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية ؛ فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر فى شرح الموضع وتقديم مزيد من التفاصيل .

أما إذا تناولناها على النحو الذى شرحها به شافير Schaffer من حيث هى أصالة التشبيه والاستعارة فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر تزيد عن النسبة التى قدمناها هنا . وهى فى الواقع تصل إلى حوالى ثلاثين تشبيها أصيلا .. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التباعدات ، على طريقة سارنوف ميدنيك ، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالى خمس عشرة صورة أصيلة ..

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياسا أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر Schaffer, 1975

• التراكيب التشكيلية :

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات والتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة بما يعبر فى مجموعه عن محاولات الشاعر لإضفاء الجمال على عمله ، على نحو ما يشير إلى ذلك الجرجانى . وتلك التراكيب التشكيلية مما ينتمى إلى البعد الجمالى من أبعاد الأساس النفسى الفعال .

ومن الواضح أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة ؛ والسبب فى ذلك أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه .

• التضمينات والسياقات الاجتماعية :

وعددها خمسة عشر سياقا وتضمينا . والشاعر هنا يقدم لنا الجماعة التى ينتمى إليها زهران كما يقدم لنا حركة تلك الجماعة ومعاملاتها بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية ، والوقوف فى وجه الحياة من قبل أعداء الحياة ، من ناحية أخرى .

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية فى بناء القصيدة ، فقد استعان بها الشاعر ليس فحسب من أجل الانحياز إلى جماعة أو طبقة أو فئة اجتماعية ، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية ..

• البطانات الوجدانية فى القصيدة :

وغير خاف بالطبع أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية ، «وثوى فى جبهة الأرض الضياء» ، كما أن مجموعة الصور المشرقة التى يقدمها لنا فى حركة زهران فى السوق ومع من أحبها وتجاه أولاده وحبه للشعر وحبه للحياة .. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة من خلال نمو العمل الفنى .

والبطانة الوجدانية للقصيدة تلعب دورا جوهريا ليس فى إغراء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر فحسب ولكن كذلك فى بناء وحدة القصيدة .

وبعد : فإننا وإن قمنا بدراسة تشريحية للعناصر الإبداعية فى القصيدة ، فقد كان هدفنا الأساسى هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضافرت لتحقيق الوحدة والتماسك والحياة لقصيدة شنق زهران ، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسى الفعال الذى حرك الشاعر لكتابة قصيدته .

ومن المناقشة السابقة يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة فى فئة واحدة ، وذلك لاحساسنا بأن هذه الأبعاد الابداعية الثلاثة تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا : فهل الصورة طريفة (أصالة) ؟ وهل هى اضافة لما تم ابداعه من قبل من صور (طلاقة) ؟ وهى نقلة أخرى وتنويع جديد على ما كان قائما من قبل من صور (مرونة) ؟ . والأوجه الثلاثة للابداع مما قدمه جيلفورد كخصائص للعقل البشرى المبدع . ونحن حين ننتقل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية) فنحن نمضى فى نفس الطريق الذى اختطه من قبل جيلفورد ، حين صمم مقاييسه ومحكاته التى أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشرى .

وقد اتضح من خلال المناقشة أن هذه الأبعاد ذات حساسية معقولة كمحكات، بما يسمح باستخدامها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الابداعية فى العمل الفنى ، مع ايماننا بوجود محكات أخرى

قد يتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقها فى دراسات تالية .

أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعى فقد حاولنا أن نوظفه كمحك لتقويم العمل الفنى داخل بناء القصيدة نفسه ، حيث أن الصور التى يبثها المبدع فى عمله ، يمكن أن تكون ذات خصائص إجتماعية ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمنى) . ومواصلة الاتجاه ، كبعد سيكولوجى ، هو فى الاساس محور يخص حركة المبدع خلال أدائه لعمل من الأعمال ، ولكن هذه الحركة تجد طريقها كما رأينا فى صلب أى نتاج يسفر عنه نشاط الإنسان عموما والمبدع على وجه الخصوص .

وقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيد شنق زهران إلى نهايتها ، وهى خيوط وان بدا أنها تقطعت فى بعض الأحيان إلا أننا كنا نفاجأ فى القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور ، بل تظهر من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الاثارة والادهاش ، وهى إحدى الخاصيات الضرورية لكى يكون العمل الفنى مستحوذا على خصائص جاذبة للمتذوق ، على نحو ما ذكر لنا روزنبلات وجوزيف كونراد عند حديثهما عن خصائص اللغة التى يستخدمها المبدعون .

ويرتبط بعد مواصلة الإتجاه بالأبعاد الابداعية الثلاثة (المرونة والأصالة والطلاقة) برباط قوى ، حيث أن المواصلة تقتضى المضى قدما إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة) كما أنها تحاول أن تتقدم بشكل منطقى ، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنويع وتنقلات وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوقوع فى أسر التحجر الذهنى . أما الأصالة فبحكم أنها تقتضى من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة ، فإنها دعوة صريحة للمبدع لكى ينبو على المألوف ويتخطى المعتاد ، مما يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا أنتاجا إبداعيا .

من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة الإتجاه ، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع ، من خلال رحلة عذابه ، هذا البناء الفنى المنمنم المنوع الأصيل ، المتلاحم فى سياقه أو فى معانيه .

أما الأبعاد التشكيلية فى العمل فعلى الرغم من أنها قد لا تبدو ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة ، فمن الضرورى أن نتذكر أننا بازاء عمل فنى واحد ذى بنية واحدة ، وإذا كنا ننظر إليه من أكثر من زاوية فهذا لا يعنى أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات وحدات مستقلة بعضها عن البعض الأخر .

والخصائص الجمالية (التشكيلية) للعمل لا يمكن لها أن تنفصل عن الصورة الشعرية المبدعة ، وإلا لما كانت فنا ، لأن ما يميز الفن عن الفكر الخالص هو تلك الأبعاد الجمالية (التشكيلية) . ولقد كانت الخصائص الجمالية فى قصيدة شنق زهران مباطنة وموازية تماما لأفكار القصيدة ، وهو ما ظهر أيضا أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل صورة من صور العمل الإبداعى .

ونستطيع أن نقول بايجاز أن جميع الأبعاد الابداعية والجمالية التى حاولنا استكشافها فى قصيدة شنق زهران لم يكن لأى منها خصائص مستقلة ، ينفرد بها ، بعيدا عن الأبعاد الأخرى ، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى أن تجئ كل الأبعاد ذات تماسك وإلتحام حتى لنعثر فى السطر الشعرى الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من تماسك البنية ، واللفتة المغايرة لما ورد فى الاسطر السابقة ، والاضافة الجديدة الموظفة توظيفا فنيا يخدم ما قبلها ويؤدى بشكل طبيعى لما بعدها .

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل جماليات قصيدة «شنق زهران» إلا أنها خطوة على الطريق .

ولسنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أن أسلوبنا فى التقويم ، وإن كان يبدو موضوعيا إلى درجة معقولة ، فإن الأمانة تقتضينا الإشارة إلى أنه إذا قام شخص آخر بعمل تقويم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج مختلفة إلى حد ما ، ولكن الفروق لن تكون ، على أى حال ، كبيرة ، حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الاسطر تتلاق ويمكن بقدر من الجهد ، عند الاتفاق على مبادئ التقويم ، أن تتلاق تلك الفروق ..

وعلى أى الأحوال فإن هذه الطريقة فى معالجة النصوص الأدبية مازالت فى مهدها تحبو . وإذا كنا قد جرؤنا على شق طريق فى أرض مازالت غير ممهدة ، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول البحث فى القواعد والأصول والتنظير ، قد آن الأوان لأن نختبر نظرياتنا ونتائجنا الأساسية على محك التطبيق ..

● هوامش البحث

اسماعيل ، سعيد (١٩٧٩) **الكتاب السنوى الخامس للتربية وعلم النفس** ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة .

جيد ، اندريه (١٩٦٦) بول فاليرى فى : **الرؤيا الابداعية** : ساكل،بلوك وهيرمان سالنجر . نهضة مصر . القاهرة .

حنورة ، مصرى (١٩٨٠) **الاسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية** ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٩٧٩) **الاسس النفسية للأبداع الفنى فى الرواية** . الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

(١٩٧٩ ب) **الاساس النفسى** الفعال وسيكولوجية الابداع الفنى عند الممثل (فى اسماعيل ١٩٧٩)

سويف ، مصطفى (١٩٧٠ ، ١٩٥٩) **الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة** ، دار المعارف القاهرة .

سمعان ، انجيل (١٩٧١) **نظرية الرواية فى الادب الانجليزى الحديث** ، الهيئة المصرية للتأليف ، القاهرة .

كونراد ، جوزيف (١٩٧١) هدف الفن الروائى فى (سمعان : ١٩٧١) .

لسان العرب (١٩٧٩) ج ٣ ، دار المعارف ، القاهرة .

معجم الفاظ القرآن الكريم (د. ت) ج ١ الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

هلال ، محمد غنيمى (١٩٧٣) **النقد الأدبى الحديث** ، دار العودة ، بيروت .

Arnheim, K. (1962) **Picassos Guirnica**, Faber & Faber, London.

Barron, F. (1966a) **Creativity and personal Freedom**: Vannostrand New York.

(1968b) Create to be Free (in: Barron, 1968).

(1961) Creative vision and Expression in writing and painting: **in coference on the creative person,** California University.

Ghisellin, B. (1952) **The Creative process,** Amentor Book, New York.

Guilford, F.P. (1971) **Structure of Human Intelligenece,** McGraw Hill, London.

Kessel, (1972) Imagery, ameasurement of mind rediscovered, **Brit. J. Psychol.,** 632, 148.

Katena, J. (1975a) Original verbal Imagery, (memeographed).

(1975b) Creative Imagination Imagery and analogy, **Giffen child Quarter** (memeographed).

(1973) Creativity: concept and challenge, **Educ. Trend,** 8, 1, pp. 7-18

Patrick, K. (1941) The relation of whole and part in creative thought Amer. J. psycho. L IV. I.

Richardson, A. (1969) **Mental Imagery,** Routledge and Kegan, London.

Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (In vernon, p. creative. penguin Books).

Rosenblatt, L. (1970 **Literature as Exploration,** Heineman, London.

Schoffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking, **Gif. Chil. Quart.** 19, 2, 140.

Stein, M, (1974) **Stimulating Creativity, 1** Academic press, New York.

(1975) **Stimulating creativity 2,** Academic press, New York

Torrance, E.P. (1967) **Guiding Creative Talent,** printice Hall, New Delhi.

Wallas, G. (1927) **Art of Thought**, Harcourt, New York.

قيمة الإصلاح لدى المبدعين

ومنافذ إليها في سير بعض الأدباء

الدكتور محيي الدين أحمد حسين

يقول ألفريد نورث هوايتهيد (٣٨) إن الأفكار العظيمة كثيراً ما ترد إلينا فى أثواب غريبة . وربما بدا هذا مجسّماً ، إلى حد كبير ، واقع الحال فى مجال دراسات الإبداع ؛ فالثلاثون عاماً الماضية قد حفلت بالكثير من الأفكار العظيمة المتعلقة بالظاهرة الإبداعية وجوانبها المختلفة . ومع ذلك ، فلم تكن هذه الأفكار العظيمة بمنأى عن تلك الأثواب الغريبة التى أشار إليها هوايتهيد . بل ربما كان تأثير هذه الغرابة على المتخصصين وغير المتخصصين واضحاً بشكل أخفى أحياناً ما تنطوى عليه الظاهرة وما ورد بشأنها من حقائق ، من دلالة ومعنى عميقين .

وربما تبدت هذه الملاحظة جلية من خلال تبين ما كشفت عنه البحوث المختلفة على مدار الحقبة الزمنية المذكورة من تفرد الشخصية المبدعة وغرابتها ، تلك الغرابة المتعلقة بما تحظى به من قدرات ، وما تتسم به من سمات ، وما تمارسه من سلوك فى إبان تفاعلها مع المحيطين من حولها . وحرى بنا أن نشير إلى أن هذه الغرابة وهذا التفرد اللذين كشفت عنهما بحوث الإبداع لا يمكن التقليل من شأنهما بوصفهما ملمحين مميزين لكل من يزاولون الأداء الإبداعي ؛ فقد مكّن كلاهما ، دون ما شك ، من الوقوف على صيغ الظاهرة الإبداعية ومناخها . ولكن من الواضح ، على الرغم من هذا ، أن افتقاد التراث إلى دراسة من شأنها أن تقف على الجانب الذى يضفى دلالة وعمقاً على هذه الغرابة وهذا التفرد ، ألا وهو « قيم المبدعين » ، لم يتح الفرصة للتعرف على الظاهرة فى أعماقها ، وجعل المبدعين يبدون كأنهم أصوات ناشزة عن المحيطين بهم . ومن ثم استهدفت الدراسة الحالية الوقوف على إحدى القيم الأساسية لدى هذه الفئة من المتفردين .

وحتى يتسنى الوقوف بوضوح على ما أوجزت التلميح إليه ، وفى الوقت ذاته الوقوف على المرامى المأمولة لما نحن بصدد تناوله ، فإن الأمر يقتضى منا إلقاء نظرة طوبولوجية على خريطة الدراسات الخاصة بالإبداع . وشروعاً فى هذا يمكننا أن نصنف هذه الدراسات استناداً إلى محاور اهتماماتها فى فئات أساسية أربع ، اختصت أولاها بتبين الأبعاد المعرفية للظاهرة الإبداعية ، واختصت ثانيتها بدراسة السمات الشخصية لدى المبدعين ، وتناولت الثالثة الجانب الدافعى من الظاهرة الإبداعية ، وتعاملت الرابعة مع مؤشرات هذه الظاهرة ومحدداتها فى سياق نفسى اجتماعى .

وفيما يتعلق بالفئة الأولى كشف جيلفورد وزملاؤه ، على سبيل المثال ، من خلال عدد كبير من الدراسات (على سبيل المثال ، ١٨ ، ١٩) عن وجود بعض قدرات عقلية ممثلة لدعائم التفكير الإبداعى كان أوضحها : الطلاقة الفكرية ، والأصالة ، والمرونة التلقائية ، والحساسية للمشكلات ، ثم أضيفت إليها قدرة أخرى كشف سويف النقاب عنها (٣٣) وهى الاحتفاظ بالاتجاه . وقد كشفت هذه الدراسات كذلك ، من خلال استخدام أسلوب التحليل العاملى ، عن استقلال منطقة القدرات الإبداعية فى بناء العقل عن تلك الخاصة بالقدرات الأخرى التقريرية Convergent abilities كالذكاء التحصيلى وما شابهه .

أما فيما يتعلق بالفئة الثانية فقد تبين وجود عدد من السمات الشخصية المرتبطة ، بشكل أو بآخر ، بالأداء الإبداعى ، كانت أوضحها سمات التوتر (٥٤) ، والاستقلال (٣٥) ، والانفتاح على الخبرة الداخلية والخبرة الخارجية (٣١) ، والميل إلى المخاطرة (٢٢) ، والميل إلى الانطواء ، وحب الاستطلاع (٣٤) ، وتحمل الغموض (١) ، وعدم التسلط أو المجاراة ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى ، مثل تقبل الذات ، والراديكالية ، والنفور من التقليدية ، والافتراق الاجتماعى Social divergence ، والميل إلى التفرد ،وتاكيد الذات، والمبادأة .

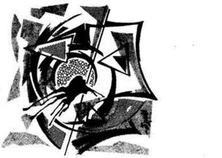
وفيما يتعلق بالفئة الثالثة ، التى اختصت بالجانب الدافعى ، كشف بارون (١١) عن حاجة المبدع إلى نظام يدفع به إلى السعى نحو كل ما هو غير منتظم بُغْيَة إعادة النظام إليه . وكذلك أورد مادى (٢٦ ، ٢٧) دافعين آخرين هما الحاجة إلى الجودة ، والحاجة إلى الجدة .. هذا بالإضافة إلى ما أورده باحثون آخرون من دوافع أخرى ، مثل الدافع إلى الإنجاز الذى يكشف عن نفسه فى ظل درجة من المخاطرة المحسوبة (٢٥) ، والاستقلال (٣٠) وحب الاستطلاع (٣٧)

وقد أشار باين (٢٩) تعليقاً على طبيعة هذه الدوافع إلى أنها تتشكل لدى المبدعين من خلال مواصفاتهم الخاصة لا من خلال مواصفات المجتمع ومعاييره وقيمه .

وأخيراً فقد اتضح من خلال الفئة الرابعة والأخيرة من الدراسات ما أمكن منه تبين هامشية العلاقة بين المبدعين وأعضاء أسرهم (٤) ، وفجاجة تعاملهم مع أقرانهم ، وعدم الامتثال لهم ولأهدافهم (٣٦) ، فضلاً عن انحرافهم عن توقعات مدرسيهم (١٥)

وإزاء هذا تبدو **الصورة العامة التى خرجت بها هذه الدراسات بفئاتها الأربع موحية بعدم تطابق بناء الشخصية لدى المبدعين مع صورة التوقعات التى تمليها محددات البيئة الاجتماعية العامة التى ينتمون إليها .** وبمعنى آخر نقول : **إن الصورة العامة التى توحى بها هذه الدراسات إنما تنطق بضعف التطبيع الاجتماعى لدى المبدعين وابتعادهم عن الشخصية المتوالية للمجتمع الذى ينتمون إليه . وقد بدت هذه الصورة من الوضوح بحيث نطق بها منظور المبدعين عن أنفسهم . ومنظور المنشئين الاجتماعيين عنهم ، على اختلاف هؤلاء المنشئين (٣٥ ، ص ٨٧)**

ومن ثم يمكن القول بأنه وان أحاطت هذه الصورة بجوانب عدة من البناء الشخصى لدى المبدعين ، فإنها جسمت فى الوقت ذاته ملامح لهم نطقت بتفردهم وغرابتهم ، ولكن دون تقديم معنى أو دلالة لهذه الغرابة وهذا التفرد ؛ الأمر الذى يحول دون الفهم الواضح للظاهرة الإبداعية بوصفها ظاهرة هادفة تنحو نحو التكامل الاجتماعى بالمعنى الذى أوضحته نظرية سويف فى الإبداع .



وقد بدت لنا إمكانية الوقوف على معنى هذه الظاهرة ومراميها ، ومن ثم تبديد غرابة علقت بها وجعلت منها ظاهرة نشوز ، من خلال الامتثال لما أوصى به ألامشا (٩) من ضرورة دراسة قيم المبدعين وأهدافهم ومراميهم . وقد أضفى على هذه الخطوة مزيداً من الشرعية ، ما افترضناه من ضرورة مواكبة التفرد الذى تكشف عنه الشخصية المبدعة ببناء من القيم الخاصة يتماشى مع بنائها الفريد ، وأيضاً إدراكنا لحقيقة أن القيم تقوم بدور موجه للسلوك ، مع إكساب هذا السلوك صفة الاتساق ، وتأثير هذه القيم على اختيار نماذج الوسائل والغايات ، وارتباط أبنية القيم المختلفة ببعض السمات الشخصية الخاصة ، وفاعلية القيم وعلاقاتها الداخلية فى التنبؤ بسلوك الأفراد والجماعات . ومن ثم كان للموضوع الحالى أهميته ، وكان تناوله .

المعنى الإجرائى لمفهومى «القيم» و «الإبداع» :

ومن وحى هدفنا هذا تبدو ضرورة المعالجة الإجرائية لمفهومى التناول الحالى : القيم الخاصة للمبدعين، والإبداع ، حتى يتحدد لمسارنا إطاره الإمبريقى .

تعريف القيم : وبدءاً بالمفهوم الأول «القيم الخاصة» ، وإدراكاً لغموض يغلف معنى هذا المفهوم ، لم يكن ثمة بد من استعراض ما قدم من تعريفات إجرائية له بدت من منظورنا منضوية فى فئات أربع :

١ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات .

٢ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الأنشطة السلوكية .

٣ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشرى الاتجاهات والأنشطة السلوكية معاً .

٤ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال التصريح المباشر بها من قِبَل محتضنيها .

وبالنظر فى هذه الفئات الأربع من التعريفات ، واستعراض ما لكل منها من مزايا فى مقابل ما يثور فى مواجهتها من اعتراضات (انظر فى هذا ، ٢) لبيان مدى إمكانية النفاذ فى إطار إحداها إلى مؤشرات موضوعية لهذا المفهوم.. بدا لنا أن منظور معالجة القيم من خلال الاتجاهات مازال منظوراً يفوق بدائله من حيث التمكين من دراسة القيم بطريقة فعالة وإن اقتضى الأمر تقبله فى ظل تبنيه الالتزام بعدد من الاعتبارات الإجرائية التى تمكن من النفاذ المباشر إلى هذه القيم .

واحتكاماً إلى هذا صيغ تعريفنا للقيم على أنها :

مفاهيم تختص بغايات يسعى إليها الفرد بوصفها غايات جديرة بالرغبة فيها ، سواء أكانت هذه الغايات تطلب لذاتها أو لغايات أخرى أبعد منها . وتتأتى هذه المفاهيم من خلال تفاعل ديناميكى بين الفرد بمحدداته الخاصة وبين نوع معين من أنواع الخبرة . وتتكشف دالات هذه القيم فيما تمليه على محتضنيها من اختيار لتوجه معين فى الحياة ، بكل عناصره المختلفة ، من بين توجهات أخرى متاحة ، هو التوجه الذى يراه المرء جديراً بتوظيف إمكاناته المعرفية والوجدانية والسلوكية .

والقيم بحكم هذا التعريف تتحدد لنا إجرائيا على النحو التالى :

١ ـ اختيار أهداف معينة فى الحياة ، ووسائل معينة لتحقيق هذه الأهداف .

٢ ـ وجود اتجاهات إيجابية حيال بعض المواقف والأشياء والأشخاص ، وأخرى سلبية حيال بعضها الآخر .

٣ ـ الحكم سلباً أو إيجاباً على مظاهر معينة من الخبرة وما تستند إليه من مبررات بقدر ما آلت إليه أو تؤول إليه من إمكانية تحقيق القيم المحتضنة أو عدم تحقيقها .

٤ ـ التعبير عن المظاهر السابقة فى ظل بدائل متعددة متاحه تتضمن ، فى نطاق ما تتضمن ، ما يسير فى اتجاه القيِّمة موضع الاهتمام ، وما قد يتصارع معها ، حتى يمكن الكشف عن الخاصية الانتقائية التى يستوعبها مفهوم القيم .

٥ ـ إقران البديل المختار بإحدى صور التعبير الوجوبى أو الحسم الواضح حتى تتكشف خاصية الالتزام فيما اختير من بديل معين ، ومن ثم التمييز بين اختيار له هذا المعنى واختيار آخر تمليه مواقف عارضة ، أو اهتمامات عابرة ، أو محددات سريعة الزوال ، أو ظروف التعامل مع مقتضيات عامة لا تلقى من الفرد قبولاً إلا من حيث يقتضيه منطق التوافق والمجاراة .

٦ ـ كشف القيم عن نفسها فى شكل درجات مختلفة بين الأفراد بقدر احتكامهم إليها فى المواقف المختلفة من الحياة ؛ وبمعنى آخر من حيث تشكيلها لأكبر عدد ممكن من الاتجاهات العميقة فى مسار القيمة ، وكشفها عن تغيرها بقدر ازدياد إمكانية الاحتكام هذه أوتقلصها ، ومن ثم ازدياد هذه الإمكانية بالنسبة لقيم أخرى أو نقصانها .

٧ ـ إنه بحكم هذا المعنى الأخير تحتل القيم ذات الأهمية بالنسبة للفرد أعلى مواضع نسقه القيمى ، وتحتل القيم الأخرى الأقل أهمية مواضع أدنى فى هذا النسق .

٨ ـ إنه بحكم تعريفنا للقيم على أنها نواتج أنواع من التفاعل الديناميكى بين الأفراد وبين أنواع معينة من الخبرة ، فإنه يمكن أن نتوقع من بعض القيم أن تحتل مواقع مهمة فى نسق بعض الأشخاص بحكم ما

لهم من محددات خاصة بوصفهم أفرادا ، وما يحيط بهم من متغيرات فى إطار اجتماعى معين . وهذه القيم هى التى يطلق عليها اسم «القيم الخاصة» .

تعريف الإبداع : أما فيما يختص بتعاملنا الإجرائى مع ظاهرة الإبداع ، فقد تحددت صيغته لدينا فى هذا المقام من خلال استعراض ما طرح من تعريفات مختلفة وأساسية له ، تبين لنا إمكانية انضوائها أيضاً فى فئات أربع :

١ ــ تعريفات تركز على العملية الإبداعية ، أو الكيفية التى يبدع بها المبدع عمله .

٢ ــ تعريفات تركز على السمات الشخصية لدى المبدعين ، على افتراض أن هذه السمات ما هى إلا صيغ نفسية يبدع المبدعون أعمالهم فى ظلها .

٣ ــ تعريفات تركز على الإنتاج الإبداعى ، حيث يقف الإنتاج الإبداعى كمحك للإبداع .

٤ ــ تعريفات تركز على الإمكانية الإبداعية كما تتكشف من خلال أداء الاختبارات النفسية التى تنهض بقياس القدرات الإبداعية السابقة الإشارة إليها ، والتى أوضحت البحوث المختلفة تشكيلها لأبعاد هذه الإمكانية .

وقد أفضى استعراضنا لهذه الأنواع المختلفة من التعريفات إلى أن النوع الأول منها ، الذى يركز على العملية الإبداعية إنما يناط به من قبل محتضنيه التمكن من الوقوف على ديناميكية توظيف المبدع لإمكاناته عندما تتعامل هذه الإمكانات مع مشكلة معينة أو موضوع ما ، وليس الوقوف على هذه الإمكانات من حيث انتظامها فى شكل درجات تقوم بين الأفراد .

وكذلك فإن النوع الثانى منها ، وإن مكّن من فهم الصيغة النفسية التى تتولد فى إطارها إمكانية الفرد الإبداعية ، لا يتسنى معه تعامل مباشر مع الإمكانية الإبداعية وما تجسمه من أبعاد خاصة بها .

أما النوع الثالث فقد وجدناه مواجهاً بمعوقات ومحاذير تعكسها متغيرات حضارية واجتماعية ومنهجية ، تجعل من تبنيه أمراً محفوفاً بصعاب عدة ، من أهمها صعوبة وضع النواتج الإبداعية على متصل متدرج نقارن من خلاله بين ناتج وآخر من حيث الجودة والأهمية .

وإزاء هذا رئى التعامل مع الظاهرة الإبداعية من منظور أداء الاختبارات السيكولوجية ، نظراً لما يكشف عنه هذا النوع من الأداء من امكانات الأفراد وما ينشأ بينهم من فروق فردية ، ونظراً لما كشفت عنه البحوث المختلفة ــ العالمية والمحلية ــ من صلاحية لهذا المؤشر ، وما استبان منها من انتظام القدرات التى يجسمها هذا الأداء فى شكل توزيع اعتدالى بين الأشخاص ، وما أوصت به من وجود معنى واحد للأداء الإبداعى لدى كل من جماهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء (١٨) .

سير المبدعين كمنافذ إلى استكشاف قيمهم :

وبهذا التحديد للمفهومين المعنيين : القيم الخاصة والإبداع ، بوصفهما مؤديين إلى الوقوف على ماهية قيم المبدعين الخاصة المفترضة ، وتقدماً إلى استقراء التراث السيكولوجى للظاهره الإبداعية .. بدا للباحث ، مع ذلك ، الافتقار الواضح إلى دراسات تعين بشكل مباشر على الوقوف على هذه القيم الخاصة ، الأمر الذى استوجب أمام هذا الجدب الاعتماد على مصدر آخر تُستوحى من خلاله هويات القيم المعنيَّة . وقد ارتأينا فى الوثائق الشخصية مصدر عون أساسى ، كما اتخذنا من التحليل الكيفى لها أسلوباً للتعامل معها .

وجدير بالذكر أن هذه الوثائق إنما تمثل مصادر عون أساسية لعلماء النفس ، وهم بصدد دراسة ظواهر يخلو المجال بصددها من النتائج الإمبريقية ، وأيضا فإن اختيار الصيغة الكيفية من تحليل المضمون قد يكون فى كثير من الأحيان أسلوباً ملائماً إذا ما كان المراد كما هو الحال فى هذا المقام :

١ ــ الكشف بشكل مسحى عما يمثل أبعاداً لظاهرة معينة ، والتعبير عن هذه الأبعاد توطئة للقيام بدراسات متعمقة ، تكشف بطريقة موضوعية عن مدى صدق ما استشف على المستوى الكيفى .

٢ ــ التعامل ديالكتيكياً مع ما ينضوى فى هذه الوثائق من معلومات ، أو بمعنى آخر التنقل بين ما يمكن استشفافه من معنى فى هذه الوثائق وما يمكن أن يكون معمقاً له من خلال ما يتوافر من إشارات توحى بها بعض البحوث الإمبريقية .

وترسماً لحدود هذا الإطار ، اخترنا تسعة من المبدعين كمحاور للتعامل الاستقرائى مع الوثائق ، وسنشير فى هذا السياق إلى ثلاثة منهم فقط بحكم الاعتبارات التى تملى علينا التعامل مع الأدباء فى هذا المقام الحالى . والأدباء الثلاثة هم : توماس هاردى (٨) ، وجبران خليل جبران (٧) ، وكافكا (٢١) .

هذا وتجدر الإشارة إلى أن اختيارنا لوثائق بذاتها دون غيرها قد أملاه التعامل مع الوثائق التى تنتهج ، إلى حد ما ، إلى جانب سرد الحياة ووصفها ، بعض سبل التحليل والتفسير ، مما يمكن معه الوقوف على ديناميات السلوك والتوجهات ومحدداتها . وهو أمر يبدو ذا أهمية ونحن بصدد الوقوف على دينامية البناء الشخصى للمبدع ومراميه .

قيمة الإصلاح لدى المبدعين
من وحى استقراء الوثائق الشخصية
«إحدى قيم المبدعين الخاصة»

لقد كشف بارون (١٢ ، ١٣ ، ١٤) من خلال دراسته لمجموعة من المبدعين ، اشتملوا فيما اشتملوا على روائيين ، عن تفضيل هؤلاء للأشكال المعقدة على الأشكال البسيطة . ويثير بارون ، نتيجة لذلك ، افتراض وجود حاجة قوية لدى المبدع إلى إحراز النظام ، مرشّداً فى هذا بتضمنات ودلالات بعيدة المدى .

هذا وقد أشار بارون (١٤) ، وهو بصدد مناقشته لما حصل عليه من نتائج خاصة بالروائيين ، إلى ما أسماه بانفتاح المبدع على الخبرة غير العقلانية . وقد استندت إشارته هذه إلى ما ذكره هؤلاء الكتاب من استغراق فى أنشطة العمليات التى تتدرج صورتها من الأحلام إلى الرؤى الترانسندنتالية .

ويعن للمرء ، وهو بصدد مطالعته لما يكشف عنه بارون من نتائج ، أن يتساءل عن مدى دلالة ما توحى به وعمقه ، أو ـ بمعنى آخر ـ إلى أى حد يمكن النفاذ من خلال هذه النتائج إلى استنتاجات تتعلق بسيكولوجية المبدع من حيث هو مبدع ، أو إلى استنتاجات أخرى تتعلق بمرامى العمل ودينامياته . ويبدو من خلال ما يطرحه بارون من تفسيرات أن منظوره فى النتائج قد تحدد فقط على أساس أن الحاجة إلى النظام واحدة من دوافع المبدعين المهمة ، دون أن يضمِّن فى منظوره ما يمكن أن يوحى بدلالات هذا الدافع وانعكاساته على العمل الإبداعى ومراميه .

ومع ذلك ، فربما بدا بالإمكان استشفاف المعنى الكامن فى نتائج بارون إذا ما أمكن التقدم بهذه النتائج إلى الإطار الذى صاغه سويف لنظريته فى العملية الإبداعية (٥) ؛ فقد صيغت هذه النظرية فى إطار علاقة المبدع بمجتمعه ؛ أو ـ بمعنى آخر ـ فى إطار العلاقة بين الأنا والنحن ، التى تسعى فيها الأولى دائماً إلى أن يكون بينها وبين الأخيرة نوع ما من التكامل ؛ ذلك التكامل الذى يتهدده الصدع عندما تشعر الأنا بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل النحن ، أو عند إحساسها بجوانب فى الواقع لا ترتضيها .. وحينئذ تتحول النحن إلى حالة تصبح فيها «أنا والآخرين» بعد أن كانت كلتاهما تشكل وحدة واحدة قوامها التكامل .

ويحدد سويف بداية العملية الإبداعية فى شعور المبدع بالاختلال بين أناه والآخرين ، أو ـ بمعنى آخر ـ إحساسه بفقدان التكامل مع النحن ، الأمر الذى يدفع به إلى حالة من التوتر العام ويحاول التغلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة «النحن» المفقودة . والمبدع فى سعيه هذا إنما يختط طريقاً متميزاً وهو تغيير المسالك والحواجز بشكل تكتسب من خلاله الأشياء والمواقف دلالات جديدة .. كل هذا لكى يتسنى له فى النهاية استعادة «النحن» من خلال جذب الآخرين إلى عالمه وليس الانتظام فى عالمهم ، أو ـ بمعنى آخر ـ أن يطابق فى النهاية بين أهدافهم وأهدافه الجديدة . وبهذا المعنى تتحدد مرامى العمل الإبداعى ، فى منظور سويف ، بوصفه محاولة هادفة ، يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين فى إطار جديد يرتضيه الأول .

وتنطوى هذه النظرية فى الحقيقة على إمكانات غير محدودة ولعل إحداها إمكانية استيعابها لنتائج بارون ، مضيفة إليها ما صعب على بارون نفسه أن يضيفه لكى تكتسب نتائجه دلالة وعمقاً . ذلك أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة ، الذى أوحى إلى بارون بما أسماه «الحاجة إلى النظام» ، تلك التى يرمى المبدع من خلالها إلى إعادة النظام ، ما هو إلا تعبير عن صورة التكامل التى يسعى إليها المبدع ؛ وهى الصورة التى يرمى من خلالها إلى تكوين إطار يرتضيه للتلاقى بينه وبين الآخرين ، ألا وهو إطار النظام .

وبإدراك هذا الانضواء لنتائج بارون فى إطار نظرية سويف فى الإبداع ، وبتمثل المنظور الأساسى لهذه النظرية فى العملية الإبداعية ودينامياتها على أنها عملية تستند إلى أعمق مكونات الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان وهى القيم ، وكذلك بتمثل ما يطرحه سويف فى نظريته عن مرامى العملية الإبداعية بوصفها عملية يقصد بها تحقيق التكامل مع «النحن» فى صورة يتحقق من خلالها إضفاء معان ودلالات جديدة على إطار التلاقى مع هذه النحن ـ بإدراك ذلك كله يتسنى افتراض قيمة أساسية للمبدعين يمكن تسميتها بقيمة الإصلاح .

إن وجود مثل هذه القيمة فى بناء المبدعين القيمى يفسر الشعور دوماً بالاختلال بين «الأنا» المبدعة «والنحن» ، مادام عالم «النحن» عالما يوحى دائما بالقابلية للإصلاح لمن بمقدورهم ، بحكم مالهم من قدرات متميزة ، الإحساس بإمكانيات الإصلاح فيما هو قائم . وكذلك فإن افتراض هذه القيمة يفسر أيضاً رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالصورة التى تحكم معظم الأشخاص ، والتى يطابقون فيها بين أهدافهم وأهداف الآخرين كما هى ؛ فهو يرفض هذا مرتضياً ، فحسب ، صيغة التكامل التى تتطابق فيها أهداف الآخرين مع أهدافه .

والتساؤل الذى يبقى بعد هذا إنما يختص بمدى القدرة على الكشف عن فاعلية هذه القيمة المفترضة فى حياة الروائيين ومدى وعيهم بها بوصفها محددا لسلوكهم وأهدافهم ؛ فربما كان فى هذه الخطوة ما يمكّن من إضفاء مزيد من الشرعية على صحة افتراض هذا البعد بوصفه بعدا قيميا .

وبدءاً بتوماس هاردى ، فإننا نجد أن هذه القيمة متمثلة لديه بشكل واضح ، سواء فى رهافة مشاعره تجاه ما يعن من أحداث ، ورغبته فى

تغيير واقع لم يكن راضياً عنه ، أو فى اتجاهه الإيجابى الذى كانت تترجمه اعماله الأدبية ، التى كانت ترمى إلى خلق صورة أفضل لواقع كان يعايشه ، أو فى إيمانه بالفرد وقدرته على أن يترك بصمات واضحة على عالم يعيش فيه .

فمن حيث إحساسه بالمشكلات تشير إميلى إلى عبارة كتبها هاردى يقول فيها : «كيف يضحك الناس وسط دواعى التعاسة ...»وشبيه بهذا أيضاً قوله :

«ما كان المرء ليضحك قط لولا أنه نسى موقفه ، او لولا أنه لم يعرف موقفه على الإطلاق .. الضحك معناه العمى – إما عن آفة ، وإما عن اختيار ، وإما عن حادث» . (ص ١٩٢)

وفى رد على سؤال وجّه إليه ، يختص بما إذاكان ينبغى للأدب أن ينال تكريم الدولة أم لا ، قال : **«قد يكون من أدعى الأمور إلى الاغتباط أن تشمل الدولة الأدب برعايتها . لكنى لا أدرى كيف يمكن تنفيذ ذلك على نحو مُرضٍ ؛ ذلك أن الأقلام فى تحليقاتها إنما تكشف عن أرواح ساخطة على الحياة ، فى حين تميل النظم بطبيعة الحال إلى تشجيع الرضا بالحياة كما هى ...»** (ص ٤٠٥) .

وهذا الإحساس بالمشكلات والانفعال بها يظهر لدى هاردى حتى فى طفولته المبكرة ؛ فما يذكر عنه فى طفولته «أنه كان لدى الصبى سيف خشبى صنعه له أبوه ، فغمسه فى دم خنزير ذبيح وجعل يلوح به وهو يسير فى الحديقة ويصيح : حرية التجارة أو الدم» (ص ٤٦ – ٤٧) . وقد كان يعبر بهذا عن مشاركته فى ثورة الاحتجاج على قانون الحبوب .

ويظهر توجه هاردى الإصلاحى أيضاً فيما كان يطرحه على نفسه من تساؤل مفاده كما تقول إميلى : «كيف يحقق غاية ملموسة من جهوده الأدبية ...» (ص ١٥٠) ، وفيما كان يعترض به على «إبسن» الذى كان يرى أن المسرح لا ينبغى له أن يهدف إلى التعليم ؛ فكان هاردى يعترض على ذلك بقوله :

«إن الكاتب مخطئ فى ذلك ، ينبغى أن يعلِّم (المسرح) ولكن المتعلم ينبغى ألا يلاحظ أنه يتعلم ...» (ص ٣٧٨ – ٣٧٩) .

وتظهر قيمة الإصلاح لديه واضحة أيضاً فى أول قصة كتبها وكان يبغى نشرها (الرجل الفقير والسيدة) . فهذه القصة ، كما يقول عنها الناشر ، عبارة عن «هجاء مسرحى شامل لطبقة النبلاء والأعيان ومجتمع لندن وحوشية الطبقة الوسطى والمسيحية الحديثة ، وإصلاح الكنائس ، والأخلاق السياسية والمنزلية عموماً . وواضح تماماً أن أفكار الكتاب إنما هى أفكار شاب متحمس لإصلاح الكون ....» (ص ١١٣)

وعن رسالة العمل الأدبى يورد أيضا ما يمكن من خلاله الكشف عن قيمة الإصلاح لديه كما تتمثل فى مواجهة الواقع والتعامل الإيجابى معه بغية تحقيق عالم أفضل .. فهو يقول :

إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق ، فإين الفن فى كتابة الشعر والرواية ؟ ... وعندى أن الفن إنما يكون فى اتخاذ هذه العيوب أساساً لجمال لم تره الأبصار بعد ... (ص ١٩٦) .

أما فيما يتعلق بقيمة الإصلاح لديه كما تتجسم فى الإيمان بإمكانات الفرد وقدرته على تحقيق المعجزات ، فإنه يوضح ذلك بقوله :

«إن ما يصنعه الإنسان من أشياء أو يضعه من علامات على مشهد من المشاهد ، لأقوم عشرات المرات مما تصنعه الطبيعة غير الواعية ..» (ص ١٩٩)

ويعبر فى موضع آخر عن هذا المعنى أيضاً فى قوله : «إننا (بنى الإنسان) قد وصلنا إلى درجة من الذكاء لم تخطر ببال الطبيعة حين صاغت قوانينها ؛ ولذا فإن الطبيعة لم تهيئ لهذه القوانين قدراً كافياً من الولاء والطاعة ..» (ص ٢٧٣) .

وكذلك تنطق قيمة الإصلاح عن نفسها لدى جبران خليل جبران فيما يشعر به من وجود شئ ما بداخله مازال يرنو إلى البزوغ ، قد يتسنى له من خلاله أن يقول كلمته التى يريدها . وهو يعبر عن ذلك فى قوله :

«... تمر بى ساعات أرى فيها كل ما كتبته حتى الآن فضولاً فى فضول . لكنى أشعر أن فى هى كلمة لم أنطق بها بعد . ولن يرتاح لى بال حتى أنطق بها ، لعلى أحاول المستحيل عندما أحاول أن أفرغ زبدة حياتى فى كلمة أو كتاب . لكننى لابد من أن اغمس قلمى فى أعماق الساكنة لتنطق بما فيها ، ولو ببعض ما فيها . وماذا عسانى أن أفعل غير ذلك ؟ ...» (٧ ، ص ٢٠٧) .

وتنطوى المحادثات التى أجراها جوستاف مع كافكا (٢١) على عنصرين أساسيين يشكلان بعدى قيمة الإصلاح عند الأخير . هذان العنصران هما الإحساس بوطأة المشكلات التى يزخر بها العالم ، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسئوليته فى خلق صورة أفضل لهذا العالم .

ويتجلى هذان العنصران لديه فى شعوره الواضح بالمسئولية الشديدة نحو العالم الذى يعيش فيه ؛ فهو يقول معبراً عن هذا :

«لا يوجد فى العالم ما يسمى بالصدفة .. فالصدفة هنا (يلمس كافكا الجانب الأيسر لجبهته) . توجد الصدفة فى رؤوسنا فقط ، فى إدراكاتنا المحدودة . فهى انعكاسات قصور معلوماتنا ، فالكفاح ضد الصدفة هو كفاح ضد أنفسنا» . (ص ٥٧)

ويعبر عن هذا فى موضع آخر قائلاً :

«إذا ما ألقيت حجراً فى نهر فإنه يتأتى من ذلك تتابع من الموجات . ولكن معظم الناس يعيشون دون شعور بالمسئولية التى تمتد خارج نطاقهم . وهذا هو لب الشقاء» . (ص ٧٦) .

وينطق بهذا المعنى أيضاً فى قوله :

« إنه يمكننى أن أترك كل شئ ورائى إذا ما أمكننى أن أصنع حياة ذات معنى واستقرار وجمال » . (ص ٢٧) .

وأخيراً فربما أشار الشعار الذى كان يردده ـ مأخوذاً عن أبراهام لنكون ـ إلى ما كان يرى فيه قيمة إصلاحية ، وهو **« ليس هناك شئ مستقر بشكل نهائى إلا إذا استقر فى عدالة »** . (ص ٧٦)

ويبدو من خلال استقراء حياة من أشرنا إليهم أن قيمة الإصلاح كانت محورا دارت حوله أحداث حياتهم ، إلى حد يمكن معه أن نعدها قيمة مهمة بالنسبة إليهم . وقد تجسمت عناصر هذه القيمة لديهم فيما يلى :

١ ـ احساسهم بوطأة المشكلات التى يزخر بها عالم الإنسان ، ورهافتهم الشديدة فى التعامل معها كما لو كانت مسئولية تخليص البشرية منها منوطة بهم وحدهم دون سائر البشر .

٢ ـ إحساسهم بحاجة العالم إلى النظام والمعنى حتى فيما يبدو للآخرين غير مفتقد إليهما . ويعد هذا الإحساس بمثابة الركيزة التى على أساسها تنطلق جهودهم تجاه خلق عالم أفضل .

٣ ـ إيمانهم بإمكانية الفرد ومسئوليته وقَدَره فى إضفاء معنى على العالم ، ومن ثم الثقة فى هذا الفرد وفى أحكامه الخاصة ، والشعور بالتعاسة الواضحة إذا لم ينهض هذا الفرد بمسئوليته على النحو المأمول منه .

٤ ـ تعاملهم الإيجابى مع مشكلات العالم وقضاياه من منظور عالمى شامل ، سواء كان هذا التعامل فى صورة أعمال إبداعية يقومون بها أو فى تكوين وجهات نظر شخصية فى هذه القضايا .

إحساسهم بالالتزام العميق تجاه القضايا التى يتبنوها ويدافعون عنها حتى لو كان ذلك على حساب حياتهم من حيث هم بشر .

٦ ـ توجههم الدائم حيال الإصلاح وقضاياه مع التضامن الإيجابى من جانبهم مع ما يذله من جهود رامية إليه .

التحقق الإمبريقى من وجود قيمة الإصلاح فى بناء المبدعين

(إجراءات الدراسة)

الأدوات المستخدمة :

تصميم مقياس لقيمة الإصلاح : حيث أمكن من خلال استعراض سير بعض المبدعين استشفاف وجود قيمة الإصلاح بوصفها عنصرا أساسيا فى بناء المبدعين الوجدانى ، ونظراً لما أمكن للباحث تبينه من افتقاد أى مقاييس أجنبية أو محلية تتعامل مع هذه القيمة ، قام بتصميم مقياس ينهض بقياس هذه القيمة .

وقد حكم الباحث فى تعامله مع مضامين بنود المقياس ما أمكن الوقوف عليه من عناصر لهذه القيمة من وحى استقراء سير المبدعين المشار إلى بعضهم فى هذا السياق ، كما حكمه أيضاً فى تحديده لشكل صياغة البنود وأسلوبها ما سبق أن ضُمِّن من تعريف للقيم ، وما اصطلحنا عليه بوصفه دالات إجرائية لها .

وقد احتوى المقياس فى صورته النهائية أربعة وخمسين بنداً ، أمكن تبين وفائها بالشروط السيكومترية الضرورية ، كالثبات (إعادة الاختبار) والصدق (الصدق العاملى) . فقد وصل معامل ثبات الاختبار إلى معامل مقداره ٩٢٧ر٠ ، كما كشف التحليل العاملى الذى أجرى على بنود الاختبار عن عدد من العوامل جسمت ما افترض من أبعاد تنتظمها قيمة الإصلاح .

ومن أمثلة البنود التى اشتمل عليها المقياس البند التالى :

ـ تكتسب الحياة معناها من خلال :

ـ توطيد الفرد لعلاقاته مع الآخرين .

ـ محاربة بعض الأفكار السائدة غير المنطقية .

ـ التمتع بما فيها من جوانب سارة .

ويحصل المفحوص على درجة على البند ، إذا اختار البديل الذى يسير فى اتجاه القيمة ، كالبديل الثانى فى المثال الإيضاحى السابق ، ولا يحصل على أية درجة إذا اختار أحد البديلين الآخرين .

مقاييس الابداع :

تضمنت بطارية الدراسة الحالية إلى جانب مقياس قيمة الإصلاح اثنى عشر اختباراً للإبداع يناط بها قياس خمس قدرات إبداعية وهى : الأصالة ، والطلاقة ، والمرونة ، والحساسية للمشكلات ، والاحتفاظ بالاتجاه . وهذه الاختبارات هى : عناوين القصص (أصالة وطلاقة) ، والاستعمالات (طلاقة ومرونة) ، ورؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) ، والالغاز (أصالة) ، والاستعمالات غير المعتادة (مرونة) ، والنظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) ، والنتائج البعيدة (أصالة) ، وتسمية الأشياء (طلاقة ومرونة) ، والأدوات (حساسية للمشكلات) ، والاحتفاظ بالاتجاه « ١ » شكلى ، والاحتفاظ بالاتجاه « ٢ » لفظى ، والاحتفاظ بالاتجاه « ٣ » لفظى . وقد استمدت الاختبارات التسعة الأولى ، المناط بها قياس القدرات الأربع الأول من بطارية جيلفورد للإبداع .. نظرا لما كشفت عنه الدراسات المحلية من صلاحية تطبيق اختبارات هذه البطارية فى البيئة المحلية (٦)

أما الاختبارات الثلاثة الأخيرة فهى التى قام بتصميمها سويف وصفوت فرج .

عينة الدراسة :

لقد تمثلت عينة الدراسة فى مجموعة من ٣٧٢ فرداً من طلبة بعض الكليات النظرية ، ثلاث سنوات دراسية : الثانية والثالثة والرابعة . وكان متوسط اعمار هؤلاء الطلاب ٢٢٫٧١ عاماً بانحراف معيارى مقداره ٨٣ر٢ عاماً .

وقد تم تطبيق مقياس قيمة الإصلاح مع مقاييس الابداع على هذه العينة المذكورة حتى يتسنى الوقوف على مدى مواكبة درجات الأفراد على مقاييس الإبداع لدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح ، وبمعنى آخر ارتباط درجات الأفراد على مقاييس الإبداع بدرجاتهم على مقياس قيمة الاصلاح .

وجدير بالذكر أن التعامل مع هذه الفئة قد أملته الحقيقة التى سبق أن ألمحنا إليها ، ألا وهى انتظام القدرات الإبداعية فى شكل توزيع اعتدالى بين الأشخاص ، وما تنطوى عليه هذه الحقيقة من مسلمة أساسية مفادها وجود معنى واحد للأداء الإبداعى لدى كل من جماهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء .

المعالجة الإحصائية :

تحددت الإجراءات الإحصائية المحققة لأهداف المقام الحالى على النحو التالى :

١ ـ حساب معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس قيمة الإصلاح ودرجاتها ، على كل مقياس من مقاييس الإبداع .

٢ ـ تحليل التباين ذى الاتجاه الواحد لدرجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع . وقد أفضى الأمر من خلال هذه الخطوة إلى خمس عشرة مصفوفة تحليل تباين .

٣ ـ حساب الفروق بين ثلاثة متوسطات للأداء فى كل مصفوفة من مصفوفات تحليل التباين ، حتى يمكن الوقوف على دلالة الفروق بينها وبين بعضها البعض . وجدير بالذكر أن مرادنا من الخطوتين الإحصائيتين الثانية والثالثة هو الكشف عن وجود فروق بين الأفراد الحاصلين على درجات مختلفة على كل مقياس من مقاييس الإبداع ، فى درجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

نتائج الدراسة

الارتباط البسيط :

لقد أمكن من خلال حساب الخطوة الإحصائية الأولى ، المتمثلة فى الوقوف على معامل الارتباط البسيط بين الاداء على اختبارات الإبداع الخمسة عشرة والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، الحصول على الجدول رقم (١) .

ويكشف الجدول (١) عن قيام علاقات دالة إحصائياً بين الأداء على اختبارات الإبداع والأداء على مقياس قيمة الإصلاح فيما وراء ٠٫٠١ ، الأمر الذى يكشف من خلاله انتظام قيمة الإصلاح فى بناء المبدعين النفسى بوصفها صيغة وجدانية أساسية .

جدول (١)

معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس الإبداع ودرجاتها على مقياس قيمة الإصلاح

مقياس قيمة الإصلاح / مقاييس الإبداع	معامل الارتباط
عناوين القصص (طلاقة)	٤٤ر٠
عناوين القصص (أصالة)	٣٧ر٠
الاستعمالات (طلاقة)	٣١ر٠
الاستعمالات (مرونة)	٢٩ر٠
رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات)	٠٢ر٠
الألغاز (أصالة)	٥٤ر٠
الاستعمالات غير المعتادة (مرونة)	٣٩ر٠
النظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات)	٥٤ر٠
النتائج البعيدة (أصالة)	٥٠ر٠
تسمية الأشياء (طلاقة)	٤٧ر٠
تسمية الأشياء (مرونة)	٢٩ر٠
الأدوات (حساسية للمشكلات)	٤٩ر٠
الاحتفاظ بالاتجاه «١» شكلى .	١٥ر٠
الاحتفاظ بالاتجاه «٢» لفظى .	٢٠ر٠
الاحتفاظ بالاتجاه «٣» لفظى .	٢٧ر٠

١٠٢ر٠ دالة عند ٠٥ر٠
١٣٣ر٠ دالة عند ٠١ر٠

جدول (٢)

متوسط درجات أفراد العينة على مقياس قيمة الاصلاح بعد انتظامها
فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من
اختبارات الابداع ، وقيم « » الممثلة لدلالة الفروق فى الأداء .

مقياس قيمة الإصلاح	قيمة الإصلاح			
اختبارات الإبداع	مرتفع	متوسط	منخفض	
اختبار عناوين القصص (طلاقة) .	٢٦٫٨٤	٢١٫٧٦	١٩٫٥٥	٣٦٫١٣
اختبار عناوين القصص (أصالة) .	٢٥٫٤٧	٢٢٫٥٦	١٩٫٠٦	٢٤٫٨٥
اختبار الاستعمالات (طلاقة) .	٢٤٫٧٠	٢٢٫٥٢	٢٠٫٥٢	١٠٫٧١
اختبار الاستعمالات (مرونة) .	٢٤٫٢٧	٢٢٫٧١	٢٠٫٢٤	١٠٫٦٩
اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) .	٢٧٫٥٠	٢١٫٣٦	١٨٫٨١	٥٧٫٩٧
اختبار الألغاز (أصالة) .	٢٦٫٣١	٢١٫٩٩	١٨٫٤٣	٤٤٫٥١
الاستعمالات غير المعتادة (مرونة) .	٢٦٫٣٣	٢١٫٩١	١٩٫٩٥	٢٥٫١٦
اختبار النظم الإجتماعية احساسية للمشكلات) .	٢٧٫٥٩	٢١٫٠٦	١٨٫٨١	٦٢٫٣٤
النتائج البعيدة (أصالة) .	٢٧٫٥١	٢٢٫٢١	١٩٫١٦	٥٣٫٩٩
تسمية الأشياء (طلاقة) .	٢٦٫٠٤	٢١٫٥٧	١٩٫٩٦	٢٦٫١٨
تسمية الأشياء (مرونة) .	٢٤٫٩٠	٢٢٫٣٥	٢٠٫٠٥	١٤٫٩١
اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات) .	٢٦٫٦٣	٢١٫٩٦	١٩٫٣٧	٤٠٫٦٧
الاحتفاظ بالاتجاه (١) شكلى .	٢٢٫٩٠	٢٣٫٣٧	٢٠٫٣٠	٦٫١٨
الاحتفاظ بالاتجاه (٢) لفظى .	٢٣٫٤٥	٢٣٫١١	٢٠٫٥٣	٦٫٦٣
الاحتفاظ بالاتجاه (٣) لفظى .	٢٤٫٣٧	٢٣٫٠٤	٢٠٫٠٥	١٤٫٣٣

د . ح = ٢ ، ٣٦٩ { ٣٫٠٤ دالة عند ٠٫٠٥ ؛ ٤٫٠٧ دالة عند ٠٫٠١ }

تحليل التباين :

وإزاء هذه الإشارات التى تبدت من خلال المعالجة الإحصائية الأولى ، التى كشفت عن علاقة واضحة بين الأداء الإبداعى والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، كان من الضرورى أن نتبين ملامح صورة الأداء على مقياس القيم فى ظل مستويات مختلفة من الأداء الإبداعى . ومن ثم قمنا بإجراء تحليل التباين ، حيث تم تصنيف أفراد العينة إلى ثلاثة مستويات من الأداء الإبداعى : مرتفع ومتوسط ومنخفض ، استناداً إلى درجاتهم على كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر ، ورصد درجاتهم المناظرة على مقياس الإصلاح . وقد تلا ذلك حساب قيم « F » ، التى يناط بها الكشف عن معالم صورة التباين ، والتى يوضحها جدول (٢) .

ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن دلالة كل قيم « F » الخمس عشرة (فيما بعد ٠٫٠١) الخاصة بالفروق فى درجات العينة على مقياس الإصلاح فى ظل انتظام درجات العينة فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء الإبداعى استناداً إلى كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر .

ومن الواضح أن ما توضحه قيم « F » من مؤشرات لا يتسنى الوقوف على اتجاهاتها إلا من خلال تبين قيم « ت » الممثلة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة . وعليه فقد تم حساب الفروق بين المتوسطات

جدول (٣)

قيم «ت» المثلة لدلالة الفروق بين متوسطات الأداء على مقياس قيمة الإصلاح كما تنتظم فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة (مرتفع ومتوسط ومنخفض) من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع

مقياس قيمة الإصلاح / اختبارات الإبداع	١ ، ٢	١ ، ٣	٢ ، ٣
اختبار عناوين القصص (طلاقة).	°°°٦ر١٠	°°°٠٨ر٣٩	٢ر٨٩
اختبار عناوين القصص (أصالة).	°°°٣ر٤٩	°°°٠٧ر٠١	٤ر٣٧
اختبار الاستعمالات (طلاقة).	°°٢ر٤٠	°°°٠٤ر٦٠	٢ر٤٩
اختبار الاستعمالات (مرونة).	١ر٧٨	°°°٠٤ر٥٣	٣ر٠١
اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات).	°°°٨ر٠٢	°°°١٠ر٤٥	٣ر٤٠
اختبار الألغاز (أصالة).	°°°٥ر٦٠	°°°٠٩ر٤٠	٤ر٥٢
الاستعمالات غير المعتادة (مرونة).	°°°٥ر١٠	°°°٠٧ر٠٣	٢ر٥٣
اختبار النظم الإجتماعية (حساسية للمشكلات).	°°°٨ر٧٢	١٠ر٦١	٢ر٩٨
النتائج البعيدة (أصالة).	°°°٦ر٣٧	١٠ر٣٩	٤ر١٥
تسمية الأشياء (طلاقة).	°°°٥ر٣٦	٠٧ر٠٣	٢ر٠٣
تسمية الأشياء (مرونة).	°°°٢ر٩٨	٠٥ر٤٦	٢ر٨٢
اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات).	°°°٥ر٦٢	٠٨ر٩٩	٣ر٣٧
الاحتفاظ بالاتجاه (١) شكلى.	٠ر٥٣	٠٣ر٠٩	٣ر٠٩
الاحتفاظ بالاتجاه (٢) لفظى.	٠ر٣٨	٠٣ر٢٠	٣ر١٣
الاحتفاظ بالاتجاه (٣) لفظى.	١ر٥٠	٠٥ر١٥	٣ر٥٩

°° دالة عند ٠٢ر٠

°°° دالة عند ٠١ر٠

ويبين جدول (٣) قيم «ت» المثلة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة الخاصة بالأداء على مقياس الإصلاح فى ظل انتظامها فى إطار الأداء على اختبارات الابداع المختلفة. ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن وجود فروق ذات دلالة فى الأداء على مقياس قيمة الإصلاح بين المجموعات الثلاث التى انتظمت العينة بعد تصنيفها إلى مستويات للأداء الإبداعى استناداً إلى درجاتها على الاختبارات الخمسة عشر. وقد كانت هذه الفروق فى الأداء من الكبر بحيث أبانت عن دلالاتها فى إطار المقارنة بين المستويات الثلاثة بعضها مع البعض الآخر: المستوى الأول مقارنا بالمستوى الثانى، والأول بالثالث، والثانى بالثالث، فى صالح الأداء الإبداعى المرتفع.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الفروق كانت أكبر حجماً فى إطار الأداء على اختبار الحساسية للمشكلات منها فى حالة الأداء الإبداعى على الاختبارات الأخرى. وهذه النتيجة تبلور بشكل واضح البعد الأساسى الذى تمثلناه لقيمة الإصلاح، ألا وهو إحساس المبدع بوطأة المشكلات التى يزخر بها عالم الإنسان، ورهافته الشديدة إزاءها.

●● مناقشة النتائج وتفسيرها

لقد تمثل الفرض الأساسى الذى استمددناه من استقراء حياة بعض المبدعين، ممن أشرنا إلى ثلاثة منهم فى هذا المقام فى مجال الأدب، فى قيام قيمة الإصلاح بوصفها عنصرا أساسيا فى بناء المبدعين الوجدانى. وقد تسنى لنا من خلال معالجتنا الإمبريقية التحقق من هذا الفرض.

ويبقى لنا بعد هذا أن نتبين:

١ ـ ما تعكسه هذه النتائج من معان ودلالات فيما يختص بسيكولوجية المبدع، وما أشارت إليه بحوث سابقة من نتائج غمضت دلالاتها فى حينها، ألا وهى غرابة المبدع وغرابة بنائه النفسى.

٢ ـ الكيفية التى تتخلق بها قيمة الإصلاح هذه فى بناء المبدعين الوجدانى .

وبدءاً بالنقطة الأولى فإنه فى ظل ما انتهينا إليه من وجود هذه القيمة لدى المبدعين بدرجة عالية يفوقون بها من هم أقل منهم إبداعاً ، يصبح من اليسير علينا تفسير ما كشفت عنه البحوث المختلفة من قيام رغبة لدى المبدعين فى التعايش مع التناقض وعدم التأكد (١٧) ، وفى التغلب على طغيان المجهول عن طريق رؤية اللا وضوح فيما يراه الآخرون واضحاً (٣٤ ، ص ٢٨ ـ ٢٩) ، وفى مساءلة الواقع الراهن وعدم الرضا به (٢٣) . وكذلك تفسر هذه النتائج القلق الذى يكشف عنه المبدعون ، والذى يجدون مخرجهم منه من خلال إعادة بناء الواقع وتشكيله لا الهروب منه (٣٨) ، والإيمان بالأفراد وإمكانياتهم وما يرتبط بهذا من محاربة التعصب ، وتبنى المبادئ الديموقراطية ، والاتجاه نحو العالمية Cosmopolitan attitude (٣٢ ، ص ٢٩) ، والشجاعة فى إدراك البون الشاسع بين ما هو كائن حى وما يجب أن يكون (٢٠ ، ص ٣١) ، والحساسية الواضحة لكل ما يبدو غير عادل فى طبيعته ، مع الايمان بشرعية احتكام الفرد إلى داخله (١٠) ، والثورية ورفض ما هو كائن (٢٨) ، فضلاً عن تفسير هذه النتائج لما يكشف عنه المبدعون من سمات ، مثل المخاطرة وعدم المجاراة ، وما إلى ذلك من سمات تبدو غريبة فى السياق الاجتماعى الذى يعيش المبدع فى كنفه .

وتفسير نتائجنا لديناميه البناء النفسى للمبدع أنها تحمل فى طياتها مسلمتين أساسيتين هما :

١ ـ إن الأداء الإبداعى ، من حيث هو أداء يتسم بالنفاذ والتحدى ، لابد أن تحكمه صيغة تيسره ، خصوصا وأن طبيعة هذا الأداء تحتم المفارقة والاختلاف عن الآخرين ، ومن ثم الافتقار إلى الدعم الخارجى فى أغلب الأحوال .

٢ ـ مادام محتماً أن يكون الأداء الإبداعى محكوماً بصيغة تيسره ، فلابد أن يكون لكليهما (الأداء والصيغة الميسرة) مسار واحد ، ينتظمان فيه بشكل تفاعلى ، بحيث يترتب على تفاعلها أن يعمق أحدهما الآخر . ومدخل هذا المسار هو نمط التنشئة الذى حكم الفرد فى نشأته ، من حيث إبرازه لإمكاناته أو عدم إبرازها ؛ **فالقدرات الإبداعية هى انعكاس جزئى لنمط معين من أنماط التنشئة ، تنمو فى إطاره إمكانية الفرد الإبداعية** . وهذا النمط لابد أن تتولد عنه صيغة معينة اذا ما كان لهذه الإمكانية أن توظف بصورة تنبئ عن مؤشراتها .

وهذا التصور إنما يضفى صفة الدينامية الواجب افتراضها على شكل التفاعل بين القدرات والتوجهات القيمية ؛ فكما تملى هذه القدرات توجهاتها ، تعود هذه التوجهات فتساعد بدورها على إبراز القدرات وتدفع بها نحو المزيد من النماء . ومفاد هذا **هو أننا لا نستطيع أن نتعامل مع الفرد بمنظور انشطارى ، بحيث نفترض صيغة لسلوكه المعرفى مختلفة عن الصيغة التى تحكم توجهاته القيمية ، كأن نتصور على سبيل المثال أن يكون تفكير الفرد محكوماً بالمفارقة والاستقلال ، على حين يجرى تفاعله مع موضوعات الحياة من منظور الامتثال والإذعان ، خصوصا فى ظل انعكاس تأثير أحدهما على الآخر** .

نمو قيمة الإصلاح :

أما فيما يختص بالنقطة الثانية المتعلقة بكيفية بروز قيمة الإصلاح فى بناء المبدعين القيمى ، فإننا نجد منافذ إلى التعامل معها من خلال ما تتضمنه المسلمة الثانية التى أشرنا إليها وشيكا ، وهى أن القدرات الإبداعية وقيمة الإصلاح لابد أن يبرز كلاهما من خلال تفاعل الفرد مع محيطه الاجتماعى ، **فقيمة الإصلاح إنما تبرز تعبيرا عن سعى الفرد نحو تحقيق الذات** . ذلك لأن طابع التنشئة الذى يحكم المبدع فى مقتبل حياته طابع يتسم بالتوجيه لا الضغط ، والتشجيع على المفارقة لا التقليد والمجاراة ، والترشيد لا السيطرة .. بصورة يتأتى له من خلالها مناخ يساعد على التعبير عن إمكاناته وإبرازها ، مع توافر قدر من الاحتكام الداخلى له إزاء تعامله مع مواقف مختلفة من الخبرة ، ذلك الطابع الذى يساعد على ممارسة صور مختلفة من الاهتمام تدفع إليها محددات الذات .

والاتجاه الغالب على هذا النوع من التنشئة هو استخدام أسلوب الدفع الاقتدائى إلى ممارسة الفرد لإمكاناته ، محكومة فى هذا بأيديولوجية خاصة ، تلك الأيديولوجية التى تقر شرعية أن يكون للفرد سبله وأهدافه الخاصة فى الحياة من واقع التبصر بإمكاناته ومصادره المختلفة . وهذا هو نوع التنشئة الذى يسود فى مرحلة مبكرة من حياة المبدع ، وهو الذى يساعده على أن يبرز اهتماماته ، وينطق بإمكاناته ، دون خشية العقاب من جراء مخالفته لتوقعات الآخرين .

ومن الطبيعى أن تصطدم هذه الصيغة من التفاعل بالتزامات ومواصفات اجتماعية ، وذلك فى حال مواجهة الأفراد المبدعين بمنشئين



متعددين ، كالأقران والمدرسين ووكلاء التنشئة فى المجتمع بصفة عامة ، على حد تعبير ديويين (١٦ ، ص ٨٩٥) . ومن ثم فإنهم يواجهون توقعات عامة من قبل معظم من يتعاملون معهم ، تتضمن أبسط التزاماتها الطاعة والاحتكام إلى صيغ عامة مقررة اجتماعياً كما أنهم يواجهون نظاماً للإثابة والعقاب تصبغه المواصفات الاجتماعية بطابعها .

وهنا يواجه الفرد (الذى نشأ على الاستقلال والصدق والتعامل الإيجابى مع كل ما من شأنه أن ينمى الذات وإمكاناتها) أول عقبة أساسية فى طريقه . وإزاء هذا يبدأ الفرد فى معاناة الحيرة والقلق . وتبرز هذه الحيرة وهذا القلق من خلال ذلك الصراع الذى تمثل طرفيه رغبة الفرد فى التعامل مع إمكاناته وإن عنى ذلك المفارقة ، وتنميط الآخرين ومساراتهم التقليدية التى تفرض الامتثال . وتتحدد قدرة الفرد على تجاوز هذا الصراع دون أن يخسر نفسه فيه من خلال ما يهيئه لنفسه من صلابة تحول بين نفاذ الواقع الخارجى بتأثيره على الذات ، والولاء لهذه الذات ولإمكاناتها .

وتتأتى هذه الصلابة من خلال عدد من الميكانيزمات ، منها البحث عن أفراد لهم نفس الاهتمامات ، وتحكمهم نفس المرامى ، وتنتظمهم نفس التوجهات ، والنأى بالذات عن الآخرين الذين يتباينون عنها فى هذه الجوانب . ومن ثم فإن هذه الميكانيزمات ليست سوى ثمرة لمركب من الإحساس بالاهتمامات والتوجهات الخاصة ، والإحساس بالمشكلات فى الواقع المعايش .

وما إن يضع الفرد قدمه فى هذه المرحلة حتى تترجم نوازع الإصلاح لديه فى معان محددة ، بعد أن كانت ذات طابع انسيابى عام . وهذا هو ما يجعل العمل الإبداعى عملاً هادفاً يسعى - على حد قول سويف - إلى التكامل مع النحن فى صورة يرتضيها المبدع ، وفى إطار ترتضيه أناه .

ويجمل القول إذن أن قيمة الإصلاح إنما تتمخض عن واقع قوى لدى المبدع لأن يخرج ما بداخله فى ظل مواجهة مع واقع يبغى كف ما بهذا الداخل ، وأن هذه القيمة تتشكل لديه على مراحل ثلاث ، المرحلة الأولى التى يمتزج فيها الاستقلال بالصدق ، ممكناً إياه من أن ينطق باهتماماته ويتعاطف معها . ثم ينتقل بعد هذا إلى مرحلة ثانية يلتقى فيها بمنشئين متعددين وهو يحمل اهتماماته الخاصة فيجد الإطار الاجتماعى معوقاً له وليس ميسراً لإبراز إمكاناته واهتماماته . وإزاء هذا يحتدم الصراع بينه وبين الواقع . ومن ثم ، تبرز لديه فى هذه المرحلة اتجاهات الإصلاح ، التى تجد منافذها فى المرحلة الثالثة التى توظف فيها هذه الاتجاهات فى موضوعات بعينها يرى المبدع فى التعامل معها إطلاقاً لإمكانات الفرد من سيطرة القيود المفروضة عليه . وهذا هو ما يعنيه رسل (٣) فى قولة مأثورة له نختتم بها حديثنا وهى :

«إن الإنسان يصل إلى حريته لا عن طريق إطلاق العنان لنوازعه ، ولا عن طريق الاستسلام للصدفة بدون سيطرة على نفسه ، ولكن عن طريق إخضاع قوة الإصرار فى الانسان لخدمة غرض عام»

ومن الواضح أنه وإن كانت هذه الميكانيزمات المؤمّنة على الذات وتوجهاتها تساعد الفرد المبدع أحياناً على أن يتجاوز الصراع لصالحه ، فإنها لا تلغى إحساسه بالمشكلات ووطأتها عليه ، بل إن هذه الميكانيزمات فى حقيقتها ما هى إلا مدة هدنة بينه وبين الواقع ، يحاول فيها الفرد المبدع أن يحدد أفضل صيغة للتعامل مع المجهول المتربص بذاته وإمكانية انطلاقها . والصيغة التى يتبناها المبدعون فى هذا هى مزيد من تنمية ذواتهم وإمكاناتها بُغيَة العثور على أفضل المسارات لها فى حياتهم المقبلة .

وتستمر هذه الحالة لدى المبدعين وتأخذ شكل الشعور بالعزلة والاغتراب عن محيط يعيشون فيه ، إلى أن يجدوا قدوات يتمثلونها فتدفع بهم إلى توظيف إمكاناتهم وإطلاق ما بداخلهم . وبحدوث هذا تبرز المرحلة الحاسمة التى يلتقى فيها ، بشكل مرشّد ، ما بداخل المبدع مع ما هو بخارجه . بمعنى آخر توظيف إمكانات هؤلاء الأفراد العقلية والوجدانية مع موضوعات تمنحهم الإحساس بأنهم فى حركة وفعل ، وبأنهم يتحركون نحو الالتقاء الإيجابى بعالم الآخرين . والمقصود بالالتقاء الإيجابى إعادة تفسير الواقع الاجتماعى بصورة راديكالية .

هوامش البحث

١ - إبراهيم (عبد الستار) **الأصالة وعلاقتها بأسلوب الشخصية** ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ (غير منشورة) .

٢ - حسين (محيى الدين أحمد) ، **القيم الخاصة لدى المبدعين** ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (غير منشورة) .

٣ - رسل ، برتراند ، **سيرتى الذاتية ١٨٧٢ - ١٩١٤** ، ترجمة عبد الله حافظ وآخرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

٤ - رمزى (ناهد) ، **عوامل التنشئة الاجتماعية بوصفها متغيرات سيكو سوسيولوجية فى علاقتها بالقدرات الإبداعية لدى الإناث** ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ (غير منشورة) .

٥ - سويف (مصطفى أ) ، **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة** ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠ .

٦ - محمود (عبد الحليم) ، **الإبداع والشخصية : دراسة سيكولوجية** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ .

٧ - نعيمة (ميخائيل) ، **جبران خليل جبران** ، بيروت : مكتبة صاور ، الطبعة الثالثة ، ١٩٥١ .

٨ - هاردى (فلورنس إميلى) ، **حياة توماس هاردى** ، ترجمة عثمان نوية ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٦٦ .

9. Alamshah, W.H., **«The Conditions for Creativity», The Journal of Creative Behaviour**1967, Vol. 1, No. 3, pp. 305-313.

10. Alexander, F. **(Neurosis and Creativity», American Journal of Psychoanalysis,** 1964, Vol. 24, pp. 116-130.

11. Barron, F., **«Some Personality Correlates of Independence of judgment», Journal of Personality,** 1953, Vol. 51. pp. 287-297.

12. , **«The Disposition Toward Originality», Journal of Abnormal and Social Psychology,** 1955, Vol. 51, pp. 478-485.

13. , **«The Psychology of Inagination», Scientific Amarican,** 1958 (Sept), Vol. 199, No. 3, pp. 151-165.

14. , **«The Creative Persorality akin to Madness», Psychology Today,** 1972 (Jul.), pp. 43-44 & 84-85.

15. Burt, C.I., **«Critical Notice»** in **P.E.** Vernon(Ed.), **Creativity,** Penguin Modern Books, 1970, pp. 203-216

16. Dubin, E.R.; and Dubin, R., **«The Authority Inception Period in Socialization», Child Development,** 1963, Vol. 34, pp. 885-898.

17. Feibleman J.R., **«The psychology of the Artist»,** Journal of Psychology. 1945, Vol. 19, pp. 165-189.

18. Guilford, J.P., **«Traits of Creativity»,** in P.E. vernon (Ed.), **Greativity»,** Penguin Modern Books, 1970, pp. 167-188.

19. **The Nature of Human Intelligence,** N.Y.: Mc Graw Hill, 1971

20. Hampden - Turner, Ch., **Radical Man: The process of Psycho - Social Development,** Cambridge: Schen kman Publishing Company, 1970.

21. Janouch, **G. Conversation with Kafka,** tr. by Gronoway Rees, London: Derek Verschayle, 1953.

22. Kogan, N. & Wallach, M.A., **Risk Taking ; A Study in Cognition and Personality,** N. Y.: Holt, Rinehart ana Winstor, 1964.

23. Leuba, Clarence J., **A Life Time of Creativity»,** Paper Sent by in 1976 (Unpublished).

24. Lynne, R., **An Irtroduction to the Study of Persorality,** London: macmillan Education limited, 1971.

25. Mc Clelland, D.C., **«The Calculated Risk;** An Aspect of Scintific Per formance, in C.W. Taylor and F. Barror (Eds), **Scientific Creativity; It's Recognition and Development,** N.Y: John Wiley and Sons, Inc. 3rd ed., 1963, pp. 184-192.

26. Maddi, S.R., **«Motivational Aspects of Creativity», Journal of Personality,** 1965, Vol. 33, No. 3, pp. 330-347.

27. **et. al, «Novelty of Productions and Desire for Novelty as Active and Passive Forms of the Need for Variety», Journal of Personality,** 1964, Vol. 32, pp. 270-277.

28. Maslow, A.H., **«Emotional Blocks to Creativity» a Lecture before creative Engineering Seminars,** U.S. Army Engineers, F.T. Velvoir, Va., 4-24 (April 1957).

29. Pine, F., **«Thematic Drive Content and Creativity», Journal of Personality,** 1959, 27, pp. 136-151.

30. Roe, A., **«APsychological Study of Eminent Psychologists and Anthropoligists and a Comparison with Biological and Physical Scientists», Psychological Monograph** 1953, Vol. 17, No. 2, pp. 1-5.

31. Rogers, C.R., **Toward a Theory of Creativity,** in P.E. Veron (Ed.), *Creativity,* Penguin Modern Books, 1970, pp. 137-151.

32. Rosenberg, **M., Occupation and Values;** Illinois, The Free Press, 1957.

33. Soueif, M. I., **Tests of Creativity;** Review, Critique and clinical Implications», Annuals of the Faculty of Arts, Ein-Shams University (Cairo), 1959, Vol. 5, 19-43.

34. Stein; M. I. **«Creativity»,** in E.F. Borgatta and W.W. Lanbert (Eds.), **Hand - book of Personality Theory and Research,** Chicago, Rand, Mc Nally, 1968, pp. 1-96.

35. Taylor, C.W.C. Ed.), **Creativity; Progress and Ptoential,** N.Y.: Mc Graw - Hill Inc., 1964.

36. Torrance, E., **Guiding Creative Talents,** New Delhi: Prentice - Hall of India Private Limited, 1969.

37. Weaver, W., **«The Encourage ment of Science»,** Scientific American, 1958, Vol. 199, No. 3

38. Weisberg, Paul S., **«Environmental Factors in Creative Function»,** *Archives of General Psychiatry,* **1961**, Vol. 5, pp. 554-564.

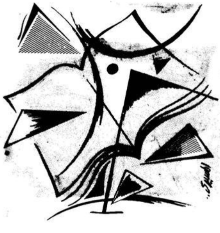
39. Yankelovich, D., **«The New Naturalism»,** *Dialogue,* 1973, 4, pp. 27-32.

الأدب والمجتمع

مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي

الدكتور صبري حافظ

دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية وفكرة الواقعي والمحتمل الارسطية ولكنها دخلت في القرن العشرين آفاقا جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين بالأدب ودارسيه من الذين لم يرضهم ما قيل في هذا المضمار منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعي والذين لم تقنعهم تلك التبسيطات التي سادت هذا الميدان حتى وقت ليس ببعيد . كما جلبت الى هذا المجال في نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والمتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية ، بصورة بدا معها أن هناك نقطة التقاء هامة بين الناقد الخلاق بمنهجه وبصيرته وحساسيته الأدبية ، ودارس التاريخ الأدبي بمعرفته الوضعية وأساليبه التصنيفية ، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته الميدانية . وهي نقطة التقاء تنطوي على محاولة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبية المعقدة بكل أبعادها الذاتية والمجتمعية . وبتفاعلها الخلاق مع المجتمع الذي تنتمي اليه في شتى تجلياته ونشاطاته ومؤسساته .



وأخذت دراسة شتى مناحي هذه العلاقة الخصبة المتشابكة بين الأدب والواقع الاجتماعي ــ الذي يصدر عنه ويتوجه اليه ويتفاعل معه ويمارس دوره فيه ــ تطرح الكثير من القضايا الفكرية والجمالية . ويتفاوت حظ هذا الطرح من المعيارية والوصفية تفاوتا كبيراً ، ولكنه يفتح في جميع درجاته آفاقا خصيبة من الاستقراء ، يستفيد منها النقد الأدبي المنهجي فائدة جمة ، سواء أوافق على هذا الطرح أم اختلف معه ، لأن أي تعمق لأبعاد هذه العلاقة ينطوي على إضاءة لا شك فيها لطبيعة العمل الفني التركيبية وللعناصر المختلفة الداخلة في العملية الابداعية التي تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية مع العناصر الاجتماعية الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإبهام ، وعلى مستويات متعددة من الوعي واللاشعور الفردي والجمعي على السواء . كما أن التعرف على طبيعة العملية الجدلية الخصبة بين الواقعة الأدبية والواقع الاجتماعي لا يضيئ معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأنساق

الاجتماعية فحسب وإنما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا واليوتوبيا ولدراسة العرضى والجوهرى فى التجربة الإنسانية ، وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة فى تطوير الأدب وتغير مدارسه وأجناسه وأشكاله التعبيرية . ناهيك عن إضاءة مستويات المعنى المختلفة فى العمل وبنياته وأنساقه الشكلية وعن استقراء الدور الحيوى الذى تلعبه استجابات الجمهور والنقاد والناشرين فى التأثير على هذا كله .

ومن هنا فإن هذه الدراسة المستوعبة لشتى مناحى العلاقة المتشابكة بين الأدب والمجتمع وإن استفاد منها عالم الاجتماع فى تطوير النظرية الاجتماعية أو فى اكتشاف بعض ملامح وخصائص المؤسسة الاجتماعية ، فإن فائدته للناقد ودارس الأجناس الأدبية أهم من ذلك بكثير. ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يسهم النقد الأدبى بنصيب موفور فى تطوير هذه الدراسة وخاصة جانبها المتعلق بطبيعة الظاهرة الإبداعية وبتحليل مكوناتها البنائية والمضمونية . وقد تضافر هذا الأسهام مع مآثر الكثير من المجالات المعرفية الأخرى فى بلورة ملامح منهج شامل لدراسة أبعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحورها فيما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب . وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد أو نحاول تحديد طبيعته ومجالات البحث فيه ، علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض التراثية التى انطلق منها هذا المنهج النقدى الجديد .

(١) الخلفية التاريخية : الميراث الاجتماعى

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم وعى الأنسان بأنه يبدع فنا ، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والابداع ، فإن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظرى وفلسفى لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإيطالى **جيامباتيستا فيكو** (١٦٦٨ – ١٧٤٤) فى كتابه المشهور **مبادئ العلم الجديد** (١٧٢٥) الذى تضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية ، والتى بلور فيها ، فضلاً عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة ، مفهوم نسبية الانجازات الانسانية وتطويرتها فى مجالات الفن والعلم والفكر ، والذى ينبع من فهمه الواضح لدور الانسان فى خلق عالمه الاجتماعى وعلاقاته ومؤسساته ومن ثم فنونه الإبداعية ، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمى مادى وليس بمصطلح لاهوتى أو كنسىّ . وأقام فيكو على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة للربط بين أشكال التعبير الأدبى وطبيعة الواقع الاجتماعى . وهو ربط يتجاوز بكثير كل الأفكار التى سادت القرن السابع عشر عن أثر البيئة والمناخ على « الشخصية القومية » وعلى « الطبيعة القومية » التى تؤثر كذلك فى المؤسسات السياسية والاجتماعية[١] . فقد ربط **فيكو** فى مجال الأدب بين الملاحم البطولية – كملحمتى هو ميروس – والمجتمعات العشائرية التى يقوم فيها المحاربون الأبطال بالأدوار القيادية فى حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف وذيوع الصيت . وينهض فيها النظام الاقتصادى على الاكتفاء الذاتى فى الزراعة والتدفق المستمر للتجارة الخارجية التى ترافقها الحملات الحربية والغزوات .

وفكرة **فيكو** هذه على قدر كبير من الاتساق والتماسك بالنسبة للأفكار التى سادت فى بدايات القرن الثامن عشر . اذ تنطبق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود لدى المجتمع الفلاحى والمجتمعات الصغيرة العدد الحكاية التعليمية التقليدية التى تستق منها العظات والعبر ، كما نجد فى مثل هذه المجتمعات كميات هائلة من النصائح العملية الشفاهية التى تأخذ شكل الأمثال والحكم ، فى حين نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة – الدولة ، حيث يمكن أن يتجمع جمهور من المشاهدين ؛ لذلك كان فى كل المدن الاغريقية مسارح . كما تواقت ظهور البيكاريسك مع تفتت العلاقات الاجتماعية فى نهاية العصور الوسطى ، فى حين ولدت الرواية مع ظهور المطبعة والورق الزهيد الثمن وانتشار التعليم وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة لنشأة وتأسيس الرأسمالية البرجوازية[٢] ، ومن هنا يمكن القول بأن فكرة التناظر بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية السائدة فى مجتمع ما أو فى فترة تاريخية ما – وهى احدى الأفكار الرئيسية التى بلورها علم اجتماع الأدب – تعود إلى هذه الفكرة المهمة التى أكتشفها **فيكو** فى الربط بين أجناس التعبير الأدبى والواقع الاجتماعى الذى صدرت عنه .

لكن الغريب أن مفهوم **فيكو** الرائد ذاك – الذى يعد بحق الجنين الأول لمفهوم التناظر بين عالم العمل الأدبى وأنساق الواقع الأجتماعى ، والذى سيحظى فيما بعد بأهتمام متزايد من دراسى علم أجتماع الأدب – لم يجد حظاً من الاهتمام والتطور فى عصر **فيكو** أو فى المرحلة التاريخية التالية له . حتى الناقد الأيطالى الكبير – وتلميذ **فيكو** المخلص – **فرانسيسكو دى سانكتس** (١٨١٧ – ١٨٨٣) لم يلتفت الى فكرة فيكو تلك وهو يطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوى الفكرى والتى الهمت الناقد وعالم الجمال الأيطالى الشهير **بنديتوكروتشه** (١٨٦٦ – ١٩٥٢) من بعده وأثرت عليه تأثيراً كبيراً . ومن هنا ضاعت فكرة فيكو المهمة تلك أو أنطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولمعانا فى هذا المجال . ضاعت كما ضاعت من قبلها فكرة مهمة أخرى فى هذا المجال فى تراثنا النقدى والاجتماعى العربى تعد الأصل أو الجنين الحقيقى لفكرة فيكو تلك لو أمكن البرهنة على أن فيكو قد أطلع على كتاب **ابن خلدون** العظيم (١٣٣٢ – ١٤٠٦) وعلى أصداء له وتأثرات به .

ومع أن فكرة **ابن خلدون** أقل طموحاً واكتمالا فى هذا المجال من فكرة **فيكو** إلا أنها أسبق منها بأكثر من ثلاثة قرون . صحيح أن **ابن خلدون العظيم** لم يربط فى فكرته تلك بين أشكال الكتابة وأشكال الواقع الاجتماعى ، ولكنه اكتشف نظرية التطور الحضارى الذى قامت عليه فكرة **فيكو** كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراحل تطور الدولة . إذ يقول فى الفصل المعنون « **فى التفاوت بين مراتب السيف والقلم فى الدول** » بكل دلالات ومعانى مثل هذا العنوان فى اللغة العربية :

اعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره . الا أن الحاجة فى أول الدولة إلى السيف – مادام أهلها

فى تمهيد أمرهم ـ أشد من الحاجة إلى القلم ، لان القلم فى هذه الحالة خادم فقط ، منفذ للحكم السلطانى ، والسيف شريك فى المعونة . وكذلك فى آخر الدولة ، حيث تضعف عصبيتها كما ذكرناه ، ويقل أهلها بما ينالهم من الهرم الذى قدمناه ... ويكون أرباب السيف حينئذ أوسع جاهاً ، وأكثر نعمة ، وأسنى إقطاعاً . وأما فى وسط الدولة ، فيستغنى صاحبها بعض الشئ عن السيف ، لأنه قد تمهد أمره ، ولم يبق همّه الا فى تحصيل ثمرات الملك من الجباية والضبط ، ومباهاة الدول ، وتنفيذ الأحكام ، والقلم هو المعين له فى ذلك ، فتعظم الحاجة إلى تصريفه .. فيكون أرباب القلم فى هذه الحاجة أوسع جاها ، وأعلى رتبة ، وأعظم نعمة وثروة ، وأقرب من السلطان مجلسا وأكثر إليه تردداً ، وفى خلواته نجيا ، لأنه حينئذ آلته التى بها يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه ، والنظر إلى أعطافه ، وتثقيف أطرافه ، والمباهاة بأحواله »(٣).

فى هذا المقتطف يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانه الأدب والكتابة ودورهما وبين مراحل تطور المجتمع بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وظيفية أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس . إذ يرى **ابن خلدون** ـ وهو عالم الاجتماع ذو البصيرة المرهفة والعقلية العلمية المنظمة ـ الأدب والكتابة ـ عموماً باعتبارهما جزءاً من المؤسسة الاجتماعية والسياسية الشاملة ، يزدهران بازدهارها وينحطان إلى مرتبة ثانوية عندما ينتابها الهرم أو لا تتكامل لها مقومات التبلور والرسوخ .

وبرغم أهمية هذه الفكرة فى توسيع أفق فكرة **ڤيكو** عن علاقة الأدب بالمجتمع فانه من العسير التكهن بأن لفكرة **ابن خلدون** تلك دوراً فى تطوير التفكير الأوروبى فى هذا الصدد ، وهو التفكير الذى أدى بعد مخاض طويل إلى ميلاد هذا المنهج النقدى الجديد المعروف بعلم اجتماع الأدب ... وإذا كانت فكرة **ڤيكو** قد ضاعت فى طوايا الزمن لما يقرب من قرن من الزمان فإن فكرة **ابن خلدون** كذلك طواها النسيان لما يقرب من أربعة قرون قبل أن تظهر مرة أخرى فى ثياب جديدة على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط . وكما ظهرت فكرة **ابن خلدون** دون علاقة سببية واضحة فى إيطاليا بعد أن أخذت صورة جديدة ، ظهرت فكرة ڤيكو مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الألب ـ وفى فرنسا هذه المرة ـ دون علاقة سببية واضحة أيضا .

فقد قدمت **مدام دى شتال** (١٧٦٦ ـ ١٨١٧) فى كتابها المشهور عن المانيا (١٨١٠) صورة جديدة لفكرتى **ابن خلدون وڤيكو** عندما تناولت الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار الولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة والشخصية الألمانية الممعنة فى التفرد ، المقدسة للعقلانية المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة وناقشت مدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافى والاجتماعى . (٤) وهى صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت فى كتاب سابق **لدى شتال** بعنوان **تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية** (١٨٠٠) استعانت فيه بمفاهيم عصر **مونتسكيو** (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥) الاجتماعية وببعض آراء معاصرها الألمانى

هيردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) التى تقول بأن «**كل عمل أدبى يتغلغل** فى بيئة اجتماعية وجغرافية ما ، حيث يؤدى وظائف محددة بها ، ومن ثمة **لاحاجة** إلى أى حكم قيمى ؛ **فكل شئ وجد لأنه يجب أن يوجد** » (٥) لتظهر الخصائص و الملامح المتميزة للأدبين القديم والحديث فى الشمال والجنوب ، أو بالأحرى لتبرز التباين الشاسع بين هذين العالمين . ومن هنا فقد حورت مدام دى شتال كثيراً فى فكرتى ابن خلدون وڤيكو من بعده عن المرحلة أو العصر **لتصبح المسألة هنا هى التباين فى الذوق الأدبى وفى الصياغة التعبيرية بين مجتمعين مختلفين داخل العصر الواحد . فبعد أن كان عنصر الزمن أو المرحلة الحضارية العنصر المتغير لدى سلفيها ، ثبتت هى عامل الزمن وغيرت العامل الاجتماعى ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين : الزمن والواقع الاجتماعى لدى سلفيها ، وأبرزت تأثير هذا التغير على الأدب مما جعل لعملها أهمية كبيرة فى مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع** .

وقد كان حظ فكرة **مدام دى شتال** فى فرنسا أفضل بكثير من حظ **ڤيكو** فى إيطاليا ، إذ جاء **هيبوليت تين** (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها ويستفيد فى تطويره من التقدم الذى أحرزته النظرية الاجتماعية منذ **مونتسكيو** حتى **أوجست كونت** (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) . فقد «جاهد تين ليطور نظرة علمية كاملة للأدب ، وليخضع الأدب والفن لطرائق البحث التى وظفت فى العلوم الطبيعية » (٦) بالصورة التى دفعت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب . إذ وسع تين آفاق الأفكار التى طرحت قبله فى هذا الميدان مضيفا إلى بعدى العصر والواقع الاجتماعى بعداً جديداً هو الجنس أو العرق ، مكونا بذلك ثالوثه المعروف بالبيئة والجنس واللحظة التاريخية (٧) فبدون هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبى فهما كاملاً فى رأى **تين** . فالعمل الأدبى فى رأيه «ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردى ولا هو بالنزوة المعزولة لذهن مستثار ، ولكنه نقل لتقاليد المعاصرة ، وتعبير عن عقل من نوع ما . فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص » (٨) ومن هنا لابد من دراسة هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لأى عمل فنى حتى نتمكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وفهمه فهما جيداً .

فإذا بدأنا بالجنس أو العرق سنجد أن تين قد أدرج تحته أكثر بكثير مما عناه معاصره **زولا** (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) بالعناصر الوراثية ، لأنه ينطوى (إلى جانب هذه العناصر الوراثية التى أولاها تين أهمية لا مماراة فيها) على المزاج الانفعالى والتفاعل المتبادل بين القسمات الجسمية والسمات النفسية ، فضلاً عن الدوافع الغريزية والنزعات الدفينة التى تلعب دوراً مهما فى صياغة الفعل الإنسانى وتطويره.وكل هذه الأبعاد التى أوجزها فى مفهومه عن العرق تلعب دوراً حيويا فى مسألة التعبير الأدبى ، التى لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية ، ولا عن العناصر الموضوعية (البيئية) من ناحية أخرى . فالبيئة هى موئل الإنسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه . ومن هنا فإنها قادرة على أن تزودنا بتفسير سببى متكامل للأدب . وتعنى البيئة لدى تين كلاً من المناخ الجغرافى والاجتماعى على السواء ؛ ومن هنا فإنها لا تسهم فى تشكيل

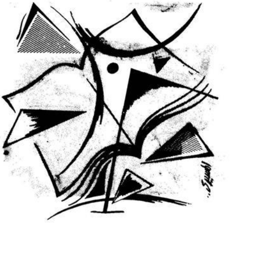
الذات المبدعة فى تطورها ونموها فحسب وإنما تشارك أيضا فى صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق فى العمل الأدبى ومن خلاله . وهنا تجئ أهمية العصر الذى يعيش فيه الكاتب (اللحظة التاريخية) لأنه يجعل مفهوم البيئة هذا مفهوماً ديناميا متحركا وليس مفهوماً ساكنا أو جامداً . فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة أو الفترة لأنه يشمل كل مانعرفه بروح العصر التى يصوغها الفعل الانسانى والتراث الانسانى كما تعيها وتمارسها هذه اللحظة التاريخية .

والواقع أن عناصر تين الثلاثة يمكن تلخيصها فى عنصر جوهرى واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن من ناحية وبالطبيعة الذاتية للمبدع من ناحية أخرى . وتوسيع مفهوم البيئة بهذه الصورة مكن تين من إثراء فهمنا لتلك العلاقة الشائعة المعقدة بين الأدب والمجتمع ، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات النقدية .. غير أن أسهام تين لم يكن هو الإسهام الوحيد فى عصره بالنسبة لعلاقة الأدب بالمجتمع . ففى الوقت الذى حدد فيه تين مفهوم البيئة من خلال منطلق وضعى هيجيلى ، كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨ـ ١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المانش بصياغة فلسفية كاملة لمفهوم البيئة ذاك ، ولعلاقة الإنسان بها ومموقفه منها ، من منطلق مادى جدلى . وكان من الطبيعى أن تؤدى هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر فى طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى من خلال منهجها الجديد فى الدرس والتحليل . وكان لإعادة النظر هذه فضل كبير فى صياغة الكثير من التساؤلات الجوهرية الهامة التى لاتزال حتى اليوم مدار بحث بين كثير من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة ومن المعادين لها على السواء ، والتى فتحت آفاقا ثرية من البحث والاستقراء .

ومن أهم هذه التساؤلات ، التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والابداعية الفوقية ؛ لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من خوافى العمل الفنى وقضاياه باعتباره أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعى . وقد تحورت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعى فى تحديد الوعى ، وعن فاعلية الوعى فى عملية التغيير الاجتماعى . وقد أدى هذا التحويل إلى الاجهاز على المفهوم التبسيطى الخاطئ الذى اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والحاسم فى تحديد طبيعة البناء الفوق ودوره بمختلف مؤسساته وتجلياته ، كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الحتمية ، كمفهوم علمى وفلسفى ، فيما يتعلق بالأدب ، أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الحتمية ، وتخليصها من أية شوائب ميكانيكية ، واعطائها صبغة جدلية تتفاعل فيها مجموعة من العوامل المشاركة فى تحديد صورة العمل الابداعى أو مضمونه وهى فكرة أثارت الكثير من الجدل والمحاجة حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها ، وبخاصة أن الحتمية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التى توحى بها تجلب الى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتميته . لكن هذا الايحاء يتوقف على طبيعة رؤيتنا لهذه العناصر الخارجية ، ولدور الذات المبدعة أو العمل الابداعى فى التفاعل معها ، كما يتوقف على مدى تصورنا لدور العناصر الخارجية باعتبارها ظروفا موضوعية فى تعديل بعض رؤى الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله .

وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الحتمية فى علاقة الأدب بالواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه إلى ظهور فكرة الحتمية المتعددة المحاور ، التى تقول بوجود نسق أو بناء تتشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصانعة لهذه الحتمية . وبذلك لا تطغى العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه ـ التى اتسمت بها الصيغة التبسيطية للحتمية ـ على العلاقات الداخلية المعقدة ذات الطبيعة البنائية فى العمل الابداعى : فالحتمية المتعددة المحاور لا تغمط الأنساق البنائية للعلاقات حقها ، وهى من ثم تصلح لتفسير أى تطور أو تغير داخلى لا تفلح الصيغة التبسيطية لفكرة الحتمية فى إضاءته . غير أن هذه الحتمية المتعددة المحاور تثير مشكلة جديدة فى الوقت الذى تحل فيه إشكال الصيغة الواحدية أو التبسيطية ؛ إذ تفتح الباب الذى تدخل منه كل مشكلات البنائية وقضايا إغراقها فى الاهتمام بالعلاقات التجريدية بالصورة التى تموه أو تطلسم الجانب الحسى والموضوعى فى مسألة الحتمية ، أو بالأحرى توهن أساس العلاقة الحتمية بين العمل الإبداعى والقاعدة الاجتماعية الشاملة التى انبثق عنها .

وقد حاول المنهج الاجتماعى فى النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال الموازنة بين العناصر المباشرة فى تلك العلاقة الحتمية وبين العناصر العميقة والمنطوية على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها . ففى جانب العناصر المباشرة التى تتبدى فى بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأدب والواقع الاجتماعى نلمح فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته . وهو مفهوم يثير من المناقشات والخلافات قدر ما أثارته فكرتا الحتمية والبناء الفوقى ، ويرجع فى كثير من ملامحه إلى أفكار تين الوضعية . وإلى بعض مقولات تبسيطية أخرى . أما فى جانب العناصر الأعمق فنجد فكرة **لوكاتش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١)** المعروفة عن النمط الإنسانى الذى يتجسد فيه كل ما هو جوهرى فى لحظة تاريخية ما بما فى ذلك احتمالات التغيير الذى تنطوى عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع . وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكاتشية أن تتغلب على ما يوحى به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولى من أن الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع أو مظاهره البادية فحسب ، لكنه فى



الحقيقة يدعو إلى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل للواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر . ومن هنا فإن هناك انعكاسات زائفة أو شائهة وأخرى حقيقية أو أصيلة ، أو بتعبير آخر هناك انعكاسات طبيعية وأخرى واقعية . وهذا يفتح الباب لمناقشة طبيعة الوعى بالواقع ودور العقل ـ كواقع مادى مشروط بوظيفته ـ فى هذا المجال ، **فهو المرآة التى تتلق الصورة قبل أن تعكسها** ، والتى تتعامل بالقطع مع هذه الصورة بفاعلية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتفاصيلها فى عملية أقرب إلى إعادة الصياغة منها إلى الانعكاس ، إذ يتم فى هذه العملية التزاوج بين الكثير من العناصر المتنافرة والمتضادة التى يصعب التأليف بينها فى الواقع الذى تتعامل معه الذات المبدعة أو المرآة الحية العاكسة .

هنا يفسح مفهوم الانعكاس ـ **حتى فى صورته اللوكاتشية الأرق** ـ المكان لمفهوم آخر معدل هو «**التوفيق**» أو «**التوليف**» Mediation الذى يدل اسمه على عملية فعالة وليس على تلك الآلية السكونية التى توحى بها كلمة انعكاس . فقد صكت كلمة **التوليف** هذه وفى وعيها ـ كما يقول **رايموند وليامز** (١٩٢١) ـ معنى مهما من معانى الكلمة Mediate وهى اللامباشرة غير العاجلة والمناقضة للفورية المباشرة التى تبرزها كلمة Immediate وهذان المعنيان ـ الفعالية واللامباشرة ـ أساسيان فى أى محاولة لسبر هذا المفهوم الجديد القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة . ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديد تصوراً متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تجاوز مسألة انعكاس الواقع مباشرة فى الأدب ، وأكد أن الواقع يمر بعملية «**توفيق**» تغير محتواه الأصلى ، أو على الأقل تحور صورته من خلال إسباغها لنسق خاص أو شكل خاص ، على هذا المحتوى الواقعى الخارجى .

ويمكن فهم عملية التغيير هذه بعدة طرق مختلفة ؛ إذ ينطوى «**التوفيق**» فى بعضها على نوع من التعبير غير المباشر الذى يتحور فيه الواقع الاجتماعى من خلال أشكال متعددة من الاسقاط أو التقنيع . وبذلك يمكن بعملية تحليل مناقضة استعادة صورة الواقع الاجتماعى الأصلية بعد نزع الأقنعة أو تعرية الإسقاطات ، فى حين ينطوى فى البعض الآخر ـ وخاصة لدى مدرسة فرانكفورت عند **والتربنيامين** (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) و **ت . ف . أدورنو** ـ على شبكة من العلاقات الفعالة يتم فيها «التوفيق» أو «التوليف» بين أنواع مختلفة من الوجود والوعى وليس بين جزئيات ووقائع متباينة . و «**التوفيق**» فى هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات أو عن مكونات الوجود والوعى الصانعة له ، أى ليس «وسيطا» تتم عبره عملية التغيير ، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والعضوية لهذه الأنواع المختلفة الداخلة فى تلك العلاقة الفعّالة . «**فالتوفيق**» كما يقول **أدورنو** (١٩٠٣ ـ ١٩٦٩) «**موجود فى الشئ المدرك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئا كائنا بين المدرك والشئ الذى يجلب إليه**» .

ومن هنا فهو عملية إيجابية فى الواقع الاجتماعى وليست مضافة اليه من خلال الإسقاط أو التقنيع أو التفسير . وهو بذلك عملية ضرورية لصياغة المفاهيم والقيم ضمن النطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للترميز ولخلق إشارات ذات دلالات ، أو بالأحرى لعملية التواصل . (٩) ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كامنة داخل هذا النظام الإشارى المعقد وجزءا ضروريا منه ؛ وهذا ما يتطلب منا التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظرى الذى انطلقت من أرضيته مفاهيم علم اجتماع الأدب :

(٢) الخلفية التاريخية : الإسهام الشكلى والبنيوى

إذا كانت معظم المحاولات الباكرة لاستكناه أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من افتراضين أساسيين :

أن هناك علاقة حقا وأن المطلوب هو تحديد طبيعتها ، وأن الأدب يزودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذى صدر عنه ، ويركز اهتمامه على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التى تقدمها مختلف المعارف الانسانية عن المجتمع ، فإن الشكلية فى جوهرها نقض لهذا المنطلق ، ورفض لأن تحكم الفرضيات المسبقة عملية الاستقراء النقدية المهمة تلك . فقد بدأت المدرسة الشكلية الروسية فى أوائل هذا القرن بتركيز عنيد على الجوهر الداخلى للعمل الأدبى ، ورفض صارم لأن تشتت أية افتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل أو التنظير اهتمامهم الأصيل بالحقيقة الأدبية . وهذا مدخل لا يسع أى عقلية علمية أن ترفضه أو حتى أن تقلل من شأنه ، مهما كان منطلقها الفكرى ، ومهما كان حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع .

وقد «بدأ الشكليون ، كما فعل سوسور فى دراسته للغة ، بعزل الجوهر نفسه وبتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموضوعات والمناهج الأخرى ، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعوه جاكوبسون بـ «الأدبية Literaturnost» أى العناصر المميزة للأدب نفسه . وهذه حقا عملية جدلية لأنها لا تفترض وجود نوع معين من المضمون المملى سلفا ، بل تستهدف التعرف من خلال التجريب والبحث عن العناصر المهيمنة أو السائدة التى يقترحها العمل الفنى على الباحث إنها عملية تعرف وتحديد لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها» (١٠) ولا تفترض الشكلية بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع ، أو بينه والمرحلة التاريخية التى صدر عنها ، ولكنها ترفض أن تشوه أية افتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التى ترى أنها رابطة وظيفية علائقية أكثر من كونها رابطة مضمونية . ويعتمد تعريف هذه العلاقات الوظيفية ـ كما يقول جيمسون ـ على الوعى الواضح بما لا يدخل فى نطاق هذه العلاقات ، بقدر اعتماده على ماهيتها أو ما يدخل فى مجالها .

ولذلك حاول الشكليون بداءة تحديد ما لا يدخل فى نطاق هذه العلاقات وتخليص نسق العلاقات والخصائص «الأدبية» من غيره من الأنساق الخارجية الغريبة عليه ، وصنفوا ذلك فى ثلاثة مجالات رئيسية : أولها كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يحمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا . وثانيها **تلك المحاولات التى** تستهدف تحليل الأدب تكوينيا من خلال دراسة مصادره البيوجرافية وغيرها ، وتفكيكه إلى

عناصر متغايرة الخواص ، تشرع بعد ذلك فى رؤيتها وتحليلها من خلال منظور غير أدبى . وثالثها يتمثل فى المنطلقات الواحدية المحور التى تبحث فى العمل الأدبى عن بناء فنى واحد ، أو ترجعه إلى دافع نفسى مسيطر ، أو تدرسه بالاعتماد على مقولة واحدة مثل مقولة بيلينيسكى (١٨١١ ـ ١٨٤٨) الشهيرة التى ترى أن الشعر تفكير بالصورة ، أو مقولة أندريه بيلى (١٨٨٠ ـ ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرموز ، أو غيرها من المقولات المماثلة . فكل هذه المنطلقات تنطوى على نفى واضح لجدلية البحث الأدبى ، وتحاول فى سذاجة أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط فى الفلسفة ، أن تعزل أحد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلف تعدد العمل الأدبى وثرائه ، وتعتبره جوهر الأدب ، مثل الاستعارة أو المفارقة أو التوتر أو التناقض... الخ .

غير أن مجرد استبعاد ما لا يدخل فى نطاق هذه العلاقات لا يكفى وحده ، فلابد من التعرف بعد ذلك الإقصاء على ما يدخل فى نطاقها ، أو على المداخل الفلسفية لذلك . ومن المعروف بداءة أن اهتمام الشكليين الأساسى والمبدئى يتجه إلى مفهوم «الأدبية» هذا ؛ ومن هنا فقد تناولوا النصوص الأدبية ، ليس بأعتبارها غايات فى حد ذاتها ، تفهم وفق شروطها الخاصة ومن أجل ذاتها فحسب ، بل بأعتبارها وسيلة لتصوير وتطوير هذا المفهوم » (١١) ففهوم «الأدبية » هو موضوع الدراسة نفسها عند الشكليين لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التى تجعل أى عمل أدبى «أدبيا» ومن ثم تميزه عن غيره من الأعمال التى تستعمل مثله الكلمات . ولا يتم هذا الكشف بغير وعى بأن هذه «الأدبية » التى تميز الأدب عن غيره من أشكال التعبير الأخرى هى التى تمكن الأدب من الإجهاز على ألفتنا بالخبرات الإنسانية من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيديولوجية التى ينطوى عليها الواقع ويقع تحت سيطرتها فى نفس الوقت . ولا يتحقق هذا الكشف أيضا بدون المهمة النقدية التى تحلل الأدوات والأساليب المكونة لهذه القدرة «الأدبية » الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو المسافة ـ الدهشة بيننا وبين اليومى والعادى والمبتذل .

وتنطوى هذه الخاصية المميزة «للأدبية » أو بالأحرى تنهض على مفهوم فلسفى يفترض خطل الفصل بين العقلى واللاعقلى ، بين الإدراكى والشعورى ، وهذا ما يمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درسناه فى إطار نظرية المعرفة الظاهراتية وإن لم تنهل الشكلية من هذا التيار الفلسفى مباشرة . «فبينا تنحو لفلسفة المعرفية القديمة إلى القول بأولية المعرفة ، والى الانحطاط بأنماط الوعى الأخرى إلى مستوى الانفعال أو السحر أو اللاعقلانية ، نجد أن هناك اتجاها دفينا فى الفكر الظاهراتى لتوحيدها فى وحدة أكبر **هى وحدة الوجود فى العالم** عند هايدجر **أو وحدة الادراك الحسى** عند ميرلو بونتى » (١٢) وفى هذا المناخ الفلسفى يمكن فهم فكرة الشكليين عن اللغة والأدب . ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهازا على الألفة والعادية فى العالم ، وتجديداً للادراك الحسى . وهذا ـ فى نظر الشكليين ـ هو الهدف الوظيفى الذى يتم تنسيق عناصر العمل الأدبى وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه ، حتى يصبح العمل الأدبى مغامرة مستمرة تقدم لنا كشفا مستبصراً ، ونزوعاً دائما إلى النضارة والطزاجة والتجدد .

وينطوى هذا الهدف أو تلك الوظيفة ، أو بالأحرى هذا التعريف الشكلى للأدب ، على اعتراف ضمنى بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيداً وتركيبا مما صورتها به التناولات التقليدية التى دارت فى فلك الرؤى الاجتماعية المختلفة ؛ لأنها ليست علاقة قائمة على أن الأدب يعكس أو يعلق على الواقع ، أو حتى بين عناصره غير المتجانسة أو المتضادة ، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم ؛ علاقة تسمح بتجديد إدراك الانسان الحسى أو الكلى لنفسه وللعالم على السواء . وهذا لا يتأتى دون علاقة عميقة مرهفة ومعقدة معاً بين الأدب والمجتمع ، علاقة من نوع خاص جداً ، يهتك ألفة الإنسان بالعالم دون أن يفقده اتساقه أو يشعره بالغربة فيه أو العجز عن فهمه والتعامل معه . وقد ظلت هذه العلاقة الجديدة ، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غائبا عن مدار المهتمين بالنقد الأدبى ولم يستفد منها أو حتى يختبر بعض فرضياتها إلا بعد وفود دعاة البنائية إلى ساحة النقد الأدبى .

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع ، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعى بمواضعاته المتشابكة واستجاباته المعقدة على الأدب ، فقد صمت الشكليون تماما أوكادوا عن الادلاء برأى واضح فى هذا المجال . صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التى قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية و «برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هى بالضرورة وسائط إشارية ـ سيميولوجية ـ للواقع ، أى صور رمزية إشارية للواقع وليست انعكاساً بأى حال . ومن هنا فقد شككوا كثيراً فى صلاحية أو فائدة أى نقاش عن درجة التشابه أو التماثل التى يقدمها النص الأدبى عن الواقع ، كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن تكون له قيمة فقط إذا ما أفرغ من معناه الحرفى ، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأنساق التقليدية من التعبير الأدبى ».(١٣) لقد أعطت الشكلية لعلاقة التماثل بين أنساق الكتابة الأدبية فى مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التى أولتها لعلاقة النص الأدبى بالواقع الاجتماعى ، والتى رأت أنها علاقة إشارية فى المحل الأول ، كعلاقة الكلمة بدلالتها لدى عالم اللغويات الكبير فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) لكنهم يختلفون معه من حيث إنهم لا يقولون باعتباطية العلاقة بين الإشارة والدلالة أو بين المشير والمشار إليه ، بل يقرون بأن «الإشارة تصاغ فى استعمالها الفعلى والمجسد صياغة اجتماعية دائما » (١٤) واذا ما طبقنا هذا الفهم للإشارة على الأدب باعتباره نوعاً من الإشارات المعقدة للواقع أدركنا مدى إسهام الشكليين فى بلورة فهم متميز لتلك العلاقة الخصبة الثرية بين الأدب والمجتمع .

وقد واصل البنائيون العمل على اختبار بعض فروض هذا الإسهام الشكلى وتوسيع آفاقه ؛ إذ ركزوا ، كما فعل أسلافهم الشكليون ، على الخصائص الداخلية للأدب ، وانطلق بعضهم فى هذا الموقف من إيمان غريب بأن الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع ، وأن هذا «زعم علينا أن نتجاوز عنه قليلاً إذا ما أردنا التعرف على الإسهام القيم الذى قدمته البنائية ، وبخاصة فى مجال إثارة مجموعة مهمة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع » (١٥) لأن البنائية ـ كما يقول كالر ـ يجب أن تفهم باعتبارها مدخلا إلى ما دعاه الشكليون ب «أدبية » النص الأدبى التى تهتك ألفتنا

بالأشياء والخبرات عند الشكليين ، والتى تمتعنا ـ كما يقول واحد من كبار النقاد البنائيين وهو رولان بارت (١٩١٥ ـ ١٩٨٠) ـ متعة حسية . (١٦) وهو مدخل قائم على استخدام إنجازات علم اللغة فى هذا الشأن ؛ ذ تضئ اكتشافات سوسير فى هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية . «وتقوم فكرة أن علم اللغة مفيد فى الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهريين : أولهما أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد مدركات وأحداث ذات معنى ودلالة ، ليست ـ من ثم ـ إشارات ، وثانيهما أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر ، لأن ما يحددها هو شبكة دقيقة من العلاقات الداخلية والخارجية » . (١٧) . وهدف أى تحليل بنائى للأعمال الأدبية هو التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة بصورة تمكن الناقد من البعد قدر الإمكان عن التهويمات الانطباعية ، والتعرف على قوانين التعبير الأدبى وقواعده .

وبالرغم من أن أعمال عدد كبير من البنائيين توحى بأن هذا التعرف مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبى هو الهدف الأوحد لأى تحليل نقدى ، فإن القراءة المتأنية لأعمال أىّ من نقاد البنائية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم امعانا فى التجريد والبنائية . ومن هنا فإن التعرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوى على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع . ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التطابق بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات ـ اذا ما أستعملنا تعبير ليفى شتراوس الأثير ـ الفاعلة فى العمل الأدبى وفى الواقع الاجتماعى على السواء ، ولكن أيضا لأن دراساتهم للأدب قد بلورت مفهومين مهمين سرعان ما استفادت منها الدراسات اللاحقة فى علم اجتماع الأدب وطورتها تطويراً مفيداً . وهذان المفهومان هما : الأدب كمؤسسة مستقلة ، ومسألة السياق الأدبى وقد أخذتها البنائية عن الشكلية وأضافت إليها الكثير .

فقد أدى تركيز البنائيين على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها لها قوانينها الخاصة إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذه المؤسسة من منظور مغاير ، وهو كونها مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة فى المجتمع . وهذا ما سنتناوله بشئ من التفصيل فيما بعد . أما اهتمام البنائيين بعلاقة العمل الأدبى بذاته فى المجال النوعى لهذا العمل وتفاعله مع هذا التراث فقد بلور فكرة مهمة فتحت كذلك آفاقا ثرية من البحث والاستقصاء . فعلاقة العمل الأدبى بتراثه أهم عند البنائيين من علاقته بالواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه ، بمعنى أن السياق الأدبى والثقافى أهم لديهم من السياق الاجتماعى والحضارى . وعلاقة النص الأدبى بسياقه علاقة لها فعاليتها الخاصة ، وهى «فعالية دينامية يتضمنها مفهوم كريستيفا الخاص بالعلاقة الجدلية بين النصوص ، الذى تدعو فيه ببساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبى هى قراءته باعتباره تعليقا على غيره من النصوص وليس تعليقا على المجتمع » (١٨) . وبالرغم من أن هناك قدراً كبيراً من الصواب فى هذا المفهوم ، فإن ما به من إسراف فى تأكيد علاقة النص الجدلية بغيره من النصوص على حساب علاقته بالواقع الذى صدر عنه يستهدف الاجهاز على علاقة الأدب بالمجتمع ، ولكنه لا يفلح فى ذلك . فعلاقة النص بغيره من النصوص هى علاقة اجتماعية فى أحد مستوياتها ، وتاريخية فى مستوى آخر ، وإلا لما كانت جدلية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة .

لكننا برغم المغالاة الواضحة فى هذه الفكرة ، لا يمكن أن ننفى أهمية ما جاء بها من اهتمام بالسياق الأدبى ، لا باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعى ، ولكن باعتباره مشاركا فى صياغة مفهوم أشمل وأوسع عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعى والحضارى الذى صدر عنه : مفهوم ينطوى على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية المحسوسة ، بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع ـ بشقيه الفعلى و الحلمى ـ ومع إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة فى هذا الواقع و الفاعلة فيه . (١٩) ومن هنا لابد أن يتوافر فى أى دراسة للأدب الوعى «بالسياق الأدبى ـ بالكتابات السالفة والمعاصرة واللاحقة ـ الذى يجعل الأدب شيئا مغايراً لمجرد الإنتاج أو النسخ المباشر لصورة تاريخية ما للمواضعات الاجتماعية » : (٢٠) لأن الوعى بهذا السياق الأدبى يمكن الدراسة النقدية من رؤية «النمط المعقد من العلاقات التى تربط العمل بغيره من التعبيرات المماثلة فى الشكل أو الفكر ، والمنتشرة على امتداد التباين الواسع فى طبيعة التعبير الفنى » . (٢١) ، كما أن الاعتراف بدور هذا السياق وأهميته ضرورى جداً إذا ما اعترفنا مع لوسيان جولدمان (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) بان حياة الإنسان الفرد شديدة الاختصار ومحدودة للغاية على نحو لا يمكنها من خلق «الأبنية العقلية ، أو ما يمكن تسميته بالمقولات التى تصوغ كلاً من الوعى التجريبى لفئة اجتماعية ما وعالمها الخيالى الذى يبدعه الكاتب » (٢٢) والتى لا يمكن بدونها التعرف على العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع فى رأى جولدمان .

فعلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحى الساذجة ، ولا حتى مفاهيم الانعكاس المختلفة ، وإنما تتشكل أواصرها على مستوى أعمق من هذا كثيرا ، هو مستوى هذه الأبنية العقلية أو المقولات التى يقول بها جولدمان . ومن هنا يجئ دور البنائية الجوهرى فى اكتشاف هذه الأبنية العقلية . إذ «يؤمن البنائيون إيمانا قويا وعميقاً بأن هناك بناء جوهريا خلف كل سلوك الإنسان ووظائفه العقلية ، ويوقنون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل المنهجى المنظم ، وبأن هذا البناء على درجة كبيرة من التماسك ، وأن له معنى ودلالة ، وأنه أيضا على قدر كبير من الشمول والعمومية » (٢٣) . غير أنهم كثيراً ما يقفون عند حدود اكتشاف هذا البناء فى أىّ نص أدبى يتناولونه ، ولا يتعدونه الى معنى هذا البناء أو دلالاته التى قد تفتح الباب لبعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية ، من ثم لمزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع . فالبنائية تعتبر أىّ دراسة ذات منظور تطورى أو

تعاقى معوقة لجهود الناقد الراغب فى اكتشاف الأبنية أو الأنساق الأساسية التى ينطوى عليها العمل ، والتى تتطلب دراسته من منظور تزامنى أو تواقتى . (٢٤) ومن هنا عمدت البنائية فى كثير من الاحيان «إلى الزعم بأنه من الممكن التغاضى عن دراسة الجانب الدلالى ـ المتعلق بالمعنى ـ فى الأدب . وتجاهل هذا الجانب بقدر الامكان ، حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير ـ وهذا شئ غير ممكن التحقيق ؛ لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم ما تلبث أن تتسلل إلى التحليلات دون ملاحظتها أو الإفصاح عنها » (٢٥)

وتتسلل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البنائيين نتيجة "لاعتماد البنائية ـ كمنهج للبحث ـ على اكتشافات دى سوسير اللغوية والإشارية (السيميولوجية) بصفة خاصة ، حيث تنطلق البنائية كمنهج فى الاستقصاء العلمى » من نظرية مرنة فى معنى الإشارات وفى الاتصال يمكن عبرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة المقارنة ، وذلك بسبب العلاقة غير الغرضية بين المشير والمشار إليه ».(٢٦) ومع أن هذه الفكرة السوسيرية قد لاقت الكثير من النقد والتشكيك حتى فى حياة سوسير نفسه ومن معاصريه من الشكليين ، لكنها أصبحت فيما بعد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البنائى ، وأسهمت لدى بعض أشياع هذا المنهج فى عقد بعض المقارنات بين أوجه الشبه فى علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية ، وفى تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الأنسانى الأوسع من ناحية أخرى وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم التناظر بين العالمين الأدبى والاجتماعى ؛ وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التى يعتمد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام ، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص ، ولاسيما لدى لوسيان جولدمان وألان سوينجوود من بعده (٢٧)

ويتضح فى أعمال جولدمان أثر الإسهام البنيوى الواضح فى تطوير علم اجتماع الأدب ، ولكن جولدمان يفرق فى هذا المجال تفريقا جاسماً بين البنائية الشكلية والبنائية التكوينية . فالأولى تركز على الأنساق البنائية بصورة تؤدى إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الانسانى ، وتفصم بين النسق البنائى والموقف التاريخى والاجتماعى الذى يرتبط به ، فى حين لا تفعل البنائية التكوينية ذلك ، فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخى وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معاً جوهر المنهج الايجابى لدراسة الأدب والتاريخ (٢٨) كما أن البنائية التكوينية تختلف عن البنائية الشكلية فى أنها لا ترى أن النسق البنائى يشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذى يحكم السلوك الانسانى العام ، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً وليس قطاعيا أو جزئيا. هذا بالإضافة الى طموحها لأن تصبح المنهج الأصيل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية المعقدة بين الانسان والواقع والتاريخ إذا ما قدر لها أن تنمو وتتطور من خلال العمل الدائب على بلورة ملامحها وتمحيص فروضها فى التطبيق والممارسة النقدية . ويمزج جولدمان ، فى هذه البنائية التكوينية ، التحليل البنيوى بالمدية التاريخية والجدلية (٢٩) فى محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب ، يستفيد من الإسهام البنيوى دون أن يغفل الخلفية الاجتماعية والعناصر التاريخية ، فى محاولة للإضافة الخلاقة إلى ما قدمته النظريات المختلفة التى حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه ويتوجه إليه فى نفس الوقت ، بأوسع ما تعنيه كلمة الواقع تلك من معان تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم ، متضمنة فى ذلك التاريخ والتراث .

وتتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعى بمعناه الشامل ذلك فى صياغة رؤى العمل الأدبى وفى الاهتداء إلى أبنيته وأنساقه الأساسية. فدراسة هذا الواقع الاجتماعى هى التى تمكن الباحث من اكتشاف ما يسميه جولدمان «بالرؤية الشاملة للعالم» . وهذه الرؤية ليست بأى حال من الأحوال «حقيقة تجريبية ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشاعر التى تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما فى مواجهة الجماعات الأخرى . ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هى فحص تجريدى ؛ ويتحقق لها وجود أو شكل مجسد فى نص أدبى أو فلسفى ما . فالرؤى الشاملة للعالم ليست حقائق ، وليس لها وجود موضوعى فى حد ذاتها ، وإنما توجد فقط كتعبيرات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة ».(٣٠) وهذه الرؤية الشاملة للعالم ، وهى نفسها ما يدعوها جولدمان فى أحيان أخرى بالوعى الجمعى لشريحة اجتماعية معينة ، هى التى تزود الباحث أو الناقد الأدبى بالمدخل الأساسى للتعامل مع النص الأدبى ؛ لأنها هى التى ستمكنه من «عزل الملامح العرضية عن الخصائص الجوهرية فى العمل ، والتركيز على النص باعتباره كلاً ذا مغزى ... وأعمال الكاتب العظيم وحدها هى التى تنطوى على التماسك الداخلى الذى يجعلها كلاً ذا مغزى ».(٣١) وهذا هو المعيار الأساسى فى التمييز بين الأعمال العظيمة وتلك التى لا قيمة كبيرة لها . وهو معيار داخلى مستق من تكامل وتماسك النص الأدبى وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه أو مأخوذة من الواقع الخارجى . ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبى والواقع مستوى جديداً من الخصوبة والتعقيد ، تزودنا فيه بقيم معيارية وحكمية دون الوقوع فى الابتسار أو التبسيط .

(٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية

رأينا كيف سار البحث فى مجالين متوازيين متعارضين معاً حتى التقيا فى اسهامها فى تمهيد الطريق لبلورة منهج جديد لدراسة الظاهرة الأدبية ، منهج يجمع إلى جوار الدور الحيوى للميراث الاجتماعى ، (الذى يهتم بعناصر الواقع الاجتماعى ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التى تتفاعل مع النص الأدبى وتنعكس على مراياه) مزايا الإسهام الشكلى والبنيوى ، الذى يعتبر النص الأدبى هو الموضوع الجوهرى للنقد ، ويحاول من خلال التعرف على بنياته وأنساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بينه وبين تراثه الأدبى من جهة ، والمجتمع الذى ظهر فيه من جهة أخرى . وهذا المنهج الجديد فى تناول الظاهرة الأدبية هو مايعرف الآن بعلم اجتماع الأدب ، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه . وكما يوحى اسم ذلك المنهج الجديد ، فإنه يدين لعلم الاجتماع قدر دينه للنقد الأدبى ، لا فى

نطاق الكشوف والقضايا والأسس المنهجية التى حددت ملامحه (فقد كان ذلك همّ الذين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقاد الأدب ودارسيه ، ومن الذين حاولوا البرهنة على استقلالية الأدب والتعامل مع بنياته وأنساقه المكونة) بل فى مجال التحديد العلمى والاهتمام بالجانب المعيارى والتجريبى فى رسم أسس هذا المنهج وقواعده . فقد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجى بالشئ الكثير ، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبى والجمهور من ناحية ، وبينه وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية الواسعة من ناحية أخرى .

لقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة فى أى مجتمع إنسانى إلى إضاءة الكثير من الجوانب المهمة فى العمليتين الإبداعية والنقدية على السواء . فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية ، وهو مؤسسة كأى مؤسسة اجتماعية أخرى . وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه وأصبحت له لغة » (٣٢) والكتابة بالنسبة لهم هى إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو احتيازها ؛ فإن تكتب يعنى أن تعلن حقك فى اهتمام القراء ، فهذا جزء من أى أسلوب . وأن تكتب يعنى أيضا أن تزعم لنفسك على الأقل المكانة التى تجعلك جديراً بأن تقرأ » . (٣٣) ومن هنا كان من الطبيعى أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التى تهب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة ، تجعلهم قادرين على التأثير فى كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى التى لا تقل أهمية عن مؤسستهم تلك إن لم تفقها فى الأهمية كثيرا . ويعترف علماء الاجتماع «بأن هناك صراعا ـ مناقشات ومجادلات وخلافات ـ حول الأدب كتعبير متفرد عن الفعل الإنسانى ، والأدب كمؤسسة اجتماعية » (٣٤) ولكنهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب الثانى فى هذا الصراع ، دون التغاضى كلية عن دور الجانب الأول فيه .

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهى بمجرد انحيازه إلى جانب الرؤية التى تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية ؛ إنها بالأحرى تبدأ ... «لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يعتبرون الأدب نشاطا ثانويا ، أما الذين يعطون الأولوية للقيم الثقافية ـ بالمعنى الاجتماعى الواسع لمفهوم الثقافة ـ يضعون الفن والدين فى أعلى المكانات » (٣٥) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للدراسة الاجتماعية ، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة ، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك . لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع ـ مثل كولى وماكيفر ومالينوفسكى وهيرتزلر وميرى ـ على أن المؤسسة الاجتماعية هى الهيكل الاساسى الذى ينظم خلاله الإنسان نشاطاته ويدعمها لكى تلبى حاجاته الأساسية . وهى عادة ما تتميز عن الروابط أو الجمعيات بضخامتها وتعقدها ، وبأن وجودها فى المجتمع لا يتوقف فحسب على اندراج عدد من الأفراد فى عضويتها ، وعلى توافر مكان محدد لها ، وإنما على بعض الأنماط والقواعد ـ غير المكتوبة غالبا ـ والمميزة للسلوك فى المجتمع . وتتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بطبيعتها المتخصصة ، وبأعرافها المتواضع عليها ، وبأنواع معينة من النشاطات والأدوار والمكانات الاجتماعية التى تتطلب بدورها أشكالا من التجمعات والمنظمات أو الروابط التى تنظمها أنماط سلوكية متميزة ، وقيم وعقائد تنعكس فى مجموعة من الرموز والطقوس ، التى تعبر عن نفسها بوسائل وأدوات وصياغات معينة .

فالمؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكب والتعقيد ، يلبى الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره ، ويتطور من حيث التركيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات ، ويقوم فى الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التى تلبى هى الأخرى وظيفة حيوية فى الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته والأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يصنف بين المؤسسات الثانوية إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع وتلبية مطالبه الأساسية كمعيار ؛ فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية ، إلا أنه ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسية إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وصيانتها كمعيار . لكن هناك اجماعاً فى جميع الحالات بين علماء الاجتماع على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كغيره من المؤسسات الأخرى ، حيث ينطوى على نظام من التفاعل الاجتماعى ، يزود فيه الكاتب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم ، ويتلقى منهم فى مقابل ذلك التقدير أو الاحترام . أو ـ بمصطلح علماء الاجتماع ـ مكانة اجتماعية متميزة . أما العمل الإبداعى نفسه فإنه ما يلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع كما لو كان لغة يتخاطبون بها ويمارسون خلالها نوعاً أرقى من التفاعل الاجتماعى الذى يساهم بلا شك فى تعزيز التماسك الاجتماعى .

ويدعو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية ينطوى على نوع من العمل الجمعى الذى يشارك فيه عدد كبير من الافراد وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد ، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية وتتجاوز الحاجة الى البرهنة على أن هناك نوعاً من «التطابق بين أشكال المؤسسة الاجتماعية والأساليب والموضوعات الأدبية ، وتثبت أن الأدب اجتماعى ، بمعنى أنه تخلق عبر جهود شبكة من البشر يعملون معاً ويقترحون اطاراً يستوعب الأنماط المتباينة من الفعل الجمعى » (٣٦) فالتماثل بين أشكال العلاقات السائدة فى مجتمع ما وأساليب وموضوعات التعبير الأدبى فيه راجع ـ فى نظر علماء الاجتماع ـ إلى هذا البعد الجمعى فى الأدب والفن . وإلى اعتماد المبدع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساعدة والضرورية لاكتمال إبداعه ؛ ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة فى انتاج واستهلاك العمل الابداعى من ناشرين وقراء ونقاد وموزعين ورقباء ... الخ . ولكن أيضا مختلف الأفراد والمؤسسات الصانعة للمعنى وللقيم فى المجتمع الذى يعيش فيه ، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مواضعات الاستقرار الاجتماعى ، والتى لا تلبث بدورها أن تشكل عقبة فى وجه أى محاولة من جانب الأدب للتجديد ، أو بمعنى آخر ، لتغيير أو تحوير هذه التقاليد والأعراف ، سواء فى داخل الدائرة الأولى المتصلة بإنتاج العمل الأدبى واستهلاكه ، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وربما الأكثر اهمية .

غير أن «الأدب كبناء مؤسسى يجب أن يأخذ فى اعتباره المنتج الفنى كوجود مستقل ملموس أو كتجربة جمالية ، وكذلك كحلقة جوهرية فى شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية» (٣٧) ، وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة لدارسى الأدب وقرائه . ويرى ميلتون أولبريشت أن هناك ثمانية عناصر لا نستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية يتمتع منتجها ـ العمل الأدبى أو الفنى ـ بوجود مستقل كتجربة جمالية ، فى الوقت الذى يعتبر فيه المحور الذى تدور حوله هذه المؤسسة وظيفيا وتكوينيا . وهذه العناصر الثمانية هى :

(أ) نظام تقنى بما فى ذلك المواد الخام من كلمات وألوان ... الخ والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات الموروثة أو المخترعة .

(ب) الصور التقليدية للفن ، مثل السونيت والرواية فى الأدب أو الأغنية والسيمفونية فى الموسيقى ... إلخ فهذه الأشكال تفترض وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن .

(ج) المبدعون بحياتهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهنهم وروابطهم وأنماط ابداعهم

(د) نظام للتبادل والمكافآت ، بما فى ذلك المندوبون الأدبيون ورعاة الفنون والمتاحف والموزعون والناشرون والتجار ومؤسساتهم وموظفوهم .

(هـ) النقاد ومراجعوا الكتب والعروض والوسائل التى يعبرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تعبيرهم وجمعياتهم وروابطهم .

(و) القراء والجمهور من الجمهور الحىّ فى المسرح وحفلات الموسيقى والمتاحف إلى الملايين المختفية خلف شاشات التليفزيون أن وراء صفحات كتاب أو بجوار الراديو .

(ز) مبادئ محددة للحكم والتقييم الجمالى وغير الجمالى وما وراء الجمالى تشكل قاعدة للحكم القيمى بالنسبة للمبدعين والنقاد والمتلقين .

(ح) قاعدة عريضة من القيم الثقافية العامة التى تمد الفن بأسباب وجوده فى المجتمع ، مثل الافتراض بأن الفن له دور حضارى وله القدرة على ارهاف الحس أو الانفعال والتغلب على التعصب وتعضيد التماسك الاجتماعى . (٣٨)

ومن الواضح من هذا العرض الموجز لتلك العناصر أن بعضها اجتماعى بالدرجة الأولى وبعضها الآخر ثقافى أو أدبى فى المحل الأول ، وأن الجوانب الموضوعية والذاتية تتشابك فى صياغة هذه العناصر بصورة يصعب معها الفصل بين الفردى والاجتماعى ، ويستحيل معها أى تبسيط بالنسبة للعلاقات التى تتفاعل عبرها هذه العناصر لتشكل المؤسسة الاجتماعية الفاعلة للأدب أو الفن . فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة بل شبكة معقدة من العلاقات التى تتراوح بين التكامل والتناسق من جهة ، والتعارض والصراع من جهة أخرى ، تحتاج دراستها إلى التعرف بداءة على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاوية ، لها وعلى درجة تفاعلها مع بقية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة فى هذا المجتمع .

ومن البداية نجد أن وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابكا وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصانعة لديناميتها . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلبى حاجة اجتماعية حياتية مباشرة ، كالجوع (المؤسسة الاقتصادية) والجنس (مؤسسة الأسرة) وإنما يشبع حاجات أخرى ليس لأغلبها وجود مادى محسوس . فيرى **فيبلمان** أنه يشبع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل والاكتشاف (٣٩) ، فى حين يعتقد **ستيفن بيبر** أنه يشبع حاجة أعلى إلى المتعة الجمالية ، وهى تختلف عن الحاجات الأخرى المباشرة فى أنها لا تنهض على نمط أستهلاكى أو على فعل إجرائى (٤٠) . أما **هيرتزلر** فإنه يبلور آراء عدد كبير من أسلافه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التى تقوم بالترفيه عن الانسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية ، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه . (٤١) ويقدم بارسون تنويعاً آخر على هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور تعويضى عن الانفعالات العنيفة ، ويحقق نوعاً من التنفيس الذى يفثأ حدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية فى المجتمع . (٤٢) ويمد كوزر فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العدوانية ، إذ يزود المجتمع بصمام أمن يطلق الدوافع العدائية التى تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسى . (٤٣) هذا ولم تفت علماء الاجتماع مسألة ترديد الذريعة الأخلاقية للأدب والفن ، التى يعرفها نقاد الأدب ودارسوه تمام المعرفة منذ محاورات أفلاطون حتى العصر الحديث . غير أن **ماكس فيبر** ما يلبث أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حينما يربط العالم الجمالى بالتجربة الدينية ، ويبرز العناصر السحرية فى الأدب والفن ودورها الاجتماعى . كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافية فى المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يضطلع بدور الخلاص الاجتماعى بصورة ينافس فيها الدين ، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتذوقية ، مقدما ـ كما قدم الدين ـ مجموعة من القيم المطلقة أو العليا التى تتصارع عادة مع القيم السائدة فى المجتمع ، بغية تحرير الانسان من رتابة وفظاظة الروتين اليومى ، ومن ضغوط الواقع النظرى والعملى على السواء . (٤٤)

وعموما ، وبعد كل هذه الآراء المتباينة فى وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية ، «يمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية يجند



مجموعة من القيم المحددة تنطوى على درجة من التماسك واليقين الكيفى الذى يتوازى مع هذا الحس المطلق بالايمان الدينى . وتتضمن هذه القيم ، التى يتم تأكيدها عادة فى أشكال وصياغات متعددة ، على : أهمية الطبيعة الكيفية للتجربة فى مواجهة الخصائص الكمية والميكانيكية للعلم والتكنولوجيا ؛ الاحساس بكلية **الوجود** إزاء الإمعان فى التخصص وتجزيئية الأدوار ؛ إحساس اجتماعى بالمجتمع فى مواجهة العلاقات التعاقدية اللاشخصية للعمليات البيروقراطية ؛ تمجيد القيم الداخلية للفن إزاء قيم الثراء والنجاح المادى ـ وكل القيم السائدة فى مجتمع الطبقة الوسطى البرجوازى » (٤٥) ومن خلال هذه القيم المتميزة التى يؤكدها الفن يحقق المجتمع نوعاً من التوازن الذى يكفل له قدراً كبيراً من التماسك والسلامة . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة متعددة من الوظائف التى يشبع خلالها كثيرا من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية ، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الإسهام فى أحداث التغيير الاجتماعى .

(٤) علم اجتماع الأدب

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية فى حياة المجتمع فقدكان من الطبيعى أن يؤسس علم الاجتماع فرعاً خاصا من فروع بحثه لدراسة هذه المؤسسة المهمة . لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية النوعية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والخبرات المعرفية التى لا تتوافر لعالم الاجتماع العادى ... أقلها المعرفة بالسياق الأدبى التى ثبت من خلال عرضنا السابق أنها لا تقل أهمية فى هذا المجال عن المعرفة بالسياق الاجتماعى الذى ظهر فيه العمل الأدبى ومارس دوره فى نطاقه . ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحساسية الأدبية ، وبما أنجزته مختلف المناهج النقدية فى تناولها للأدب وتحليلها له . وقد حاول بعض دارسى علم اجتماع الأدب التغاضى عن هذه المعرفة أو الاستخفاف بها ، إذ يعتقدون أن «لدى عالم اجتماع الأدب الميل إلى إعطاء ثقل اجتماعى لا مبرر له لكل من وجهة النظر الحياتية كما يصورها الفن ووجهة نظر نقاد الأدب . وهو ميل نقترح تسميته بالأغلوطة التقييمية » (٤٦) ويعنى بها عالم الاجتماع تلك الأغلوطة التى تجعل أى دارس اجتماعى يعتمد فى تقييمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها حتى تسوغ له شهادته النقدية حق استخدام هذه الأعمال الادبية فى دراساته الاجتماعية . لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً فى الغالب الأعم للحكم على قيمة العمل الأدبى الأدبية ، ومن هنا فإنه قد يعتمد فى استنباط بعض نتائجه المهمة على أعمال ذات قيمة أدبية ضئيلة ، وربما معدومة ، وإن كانت قيمتها الاجتماعية فى نظره عالية نسبيا

ومن المعترف به بين كثير من دارسى علم اجتماع الأدب «ان عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه الى الأدب يحس احساساً دائما بأن الناقد الأدبى يفح فوق عنقه . ومما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر ، بالإضافة إلى هذا الاحساس بالحرج ، بأن الناقد الأدبى قد يكون على صواب » (٤٧) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب فى مضاعفة حرج علماء الاجتماع فى هذا المجال عندما أكد بعضهم "أن الأدب سيجود على عالم الاجتماع ، أو على أى شخص آخر ، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تنوول كأدب ... والأدب الذى أعنيه هنا هو الذى تطل فى أى محاولة لتعريفه عناصر التقييم الحكمى بشكل أساسى ، وهو الذى يمنح نفسه فقط للقارئ الذكى القادر على النقد ، المتبصر الحساس ... وعلى الاستجابة الملائمة والمتذوقه لاستعمالات الفنان الحاذقة والمراوغة للغة ولتعقيدات البناء الفنى وأنساقه » (٤٨) . وحتى يتخلص عالم أجتماع الأدب من هذا الحرج فقد لجأ إلى حيلة تعويضية ما لبثت أن فتحت أمامه الباب للغوص فى مزالق جديدة وهى حيلة الإمعان فى التجريبية العلمية . ومن هنا كان من الضرورى حتى يمكن لدارس هذا المنهج الجديد الإسهام فى إثراء معرفتنا بالأدب والمجتمع على السواء ، ان يتسلح بموهبة الناقد الأدبى وبصيرته ومعرفته ، وبأدوات عالم الاجتماع واستقراءاته ومعياريته .

فالجمع بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضرورى فى هذا الميدان . «لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المفتوحة عن الأدب والمجتمع ، على أمل إضاءة الأدب فى علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية ، وتحقيق بعض من الفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى ، أو على أقل تقدير سيهتم بالتساؤل عن طبيعة وقيمة وحدود هذا الفهم » (٤٩) ومن الواضح أن تعبير علم اجتماع الأدب يوحى للوهلة الأولى بأنه «يغطى نوعين مختلفين من مجالات البحث ، حيث يتناول بالتالى الأدب كمنتج استهلاكى والأدب كجزء جوهرى مكون للواقع الاجتماعى . أو بمعنى آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان استهلاك الأدب مرة ، وباعتباره موضوع الإبداع الأدبى مرة أخرى » (٥٠) . لكن أى رغبة حقيقية فى الاضطلاع بأى دراسة منهجية اجتماعية للأدب لابد أن تأخذ فى اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب وقوانينه الخاصة ، فى نفس الوقت الذى تستعمل فيه وعيها بالواقع الاجتماعى لإضاءة كل من العاملين الأدبى والاجتماعى على السواء . «فعلم اجتماع الأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبى .. وهذا يعنى ايضاح كل شبكة المعانى التى يفصح عنها التحليل الداخلى للعمل » (٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكة وبين نظيرتها المستقاة من دراسة واقع الشريحة الاجتماعية التى صدر عنها العمل .

لكن ترى ، ما الذى يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية ؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لا تقدم شيئا ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية . (٥٢) ويحاول جون هول أن يجيب عن هذا السؤال إجابة مغايرة لتلك التى طرحها فروستر وكينفورد فى مقالهما هذا ، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب تدفع عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب . فقد يساعد هذا العلم على فهم النصوص الأدبية نفسها وقد يستفيد هو نفسه من دراسة هذه النصوص ، لأن علم الاجتماع لا يزعم لنفسه احتكار الأساليب أو المناهج التى تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعى . فضلاً عن «أن الأدب له دور فعال فى جعل علم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام ، ولردود أفعال الأفراد لمجتمعهم بشكل خاص . كما أنه من المعقول الدفع بأن الخيال الادبى يستحق عناية خاصة .. لأنه قادر على البحث فى طبيعة المشاعر الموضوعية ... ولأنه يزودنا ـ احيانا ـ بمعلومات عن بعض الموضوعات المعينة .. وأخيراً لأن

الدليل المستقى من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب فى التناول. ولذلك فإن استقصاء كونراد لمشاكل الأفراد المعزولين أو المستوحدين تقدم لنا فيها أشمل للمشاعر المتعلقة بذلك من الذى يقدمه لنا تناول دور كايم لنفس الموضوع » (٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا فى هذا المجال، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذى يطرحه عالم الاجتماع، أن نعكس السؤال نفسه ليصبح: ما الذى يمكن أن يستفيدة الأدب عموماً والنقد الأدبى بصفة خاصة، من التناول الذى يتعرض فيه عالم الاجتماع لمختلف جوانب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية؟ وهذا هو السؤال الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة النقدية، الذى تتطلب الإجابة عنه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التى تندرج تحت الاطار المنهجى العريض لعلم اجتماع الأدب مثل «علم اجتماع القراء وجمهور المتلقين، وعلم اجتماع الموزعين، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية، وعلم اجتماع المضمون.. وعلم اجتماع الأنساق الإشارية» (٥٤) ناهيك عن علم اجتماع المؤلف، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة، التى حظيت منه الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام. ولما كان من الصعب تناول كل هذه الفروع والمجالات التى تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب فى نهاية هذا المقال بصورة متعجلة دون إجحاف أو تعسف، فإننى سأكتفى بإحالة القارئ الذى يرغب فى التوسع فى هذا المنهج الجديد الى مجموعة من الدراسات المهمة فى هذا المجال حتى يأذن الله أن أعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى، أو يعود اليه غيرى إن استهوته بعض أبعاده أو قضاياه. (٥٥)

■■■

● هوامش البحث

١ - لمزيد من التفاصيل عن هذه النظريات راجع:

Alan Swingewood and D. Laurenson, The Sociology of Literature, pp. 23-5.

٢ - Joan Rockwell. A Theory of Literature and Society in The Sociology of Literature: Theoritical Approaches edt. Jane Routh and Janet Wolff, (1977) p.

٣ - ابن خلدون، المقدمة، طبعة كتاب الشعب (١٩٧٠) ص ٢٢٨ - ٢٢٩ لمزيد من التفاصيل راجع:

٤ - Walter H. Bruford, «Literary Criticism and Sociology in Literary Criticism and Sociology, (1973), edt. J. Stelka. p. 3-4.

وانظر ايضا

Alan Swingewod, op. cit., pp. 26-7

٥ - Alan Swingewood, op. cit., p. 26

Ibid, p. 31.

٦ - Ibid, pp. 31-40 and Herry Levin «Literature as an Institution, in Sociology of Literature and Drama (1973), pp. 56-70.

٧ - لمناقشة آراء تين بالتفصيل أنظر:

٨ - Alan Swingewood, op. cit., p. 32.

٩ - لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع:

Raymond Williams, Marxism and Literature, (1977) pp. 75-100.

١٠ - Fredric Jameson, The prison House of Languages, (1972) p. 43.

١١ - Tony Bennett, Formalism and Marxism, (1979). p. 46.

١٢ - F. Jameson, op. cit., p. 50.

١٣ - Tony Bennett, op. cit., p. 66.

١٤ - Ibid, p. 79.

١٥ - John Hall, The Sociology of Literature, (1979) p. 13-14.

١٦ - راجع خاصة:

Roland Barthes, The Pleasure of the Text, trans, Richard Miller, (1976).

١٧ - Jonathan Culler, Structuralist Poetics, (1975) p. 4.

١٨ - J. Hall, op. cit., p. 16.

١٩ لمزيد من التفاصيل عن هذه الفكرة راجع:

Pierre Macherey. A Theory of Literary Production (1972) and Terry Eagleton, Criticism and Ideology (1976).

٢٠ - Elizabeth and Tom Burno, Sociology of literature and Drama, (1973) p. 20.

٢١ - Herbert Block, «Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forms», in American Sociological Review, Vol. 8 N. 3 June 1943, p. 314.

٢٢ - Lucien Goldmann, «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method, in The Sociology of Art and Literature edt. M. Albercht and James Barnett. (1970), p. 584.

٢٣ - Howard Gardner. The Quest for Mind, (1976). p. 10.

٢٤ لمزيد من التفاصيل عن فكرة البنائية الخاصة بالتعارض بين التتابع Diachronic والتزامن Synchronic راجع د. زكريا ابراهيم، مشكلة البنية (١٩٧٠) ص ٥٢ - ٥٥.

كذلك

Robert Scholes. Structuralism in Literature, (1974) pp. 13-22.

٢٥ - Robert Scholes, Structuralism in Literature, (1974) p. 12.

٢٦ - Roger Pincott, «The Sociology of Literature» in Archives Européennes De Sociology, Vol. 9 No: 1. (1970), p. 190.

٢٧ - راجع فى هذا الصدد كتابى جولدمان The Hidden God (1956) وكذلك كتابى سوينجود and Towards a Sociology of the Novel (1975)

The Sociology of Literature (1972) and Novel and Revolution (1976).

٢٨ - لمزيد من التفاصيل راجع مقال جولدمان المذكور فى هامش رقم (٢٢)

٢٩ - Alan Swingewood. op. cit., p. 63.

٣٠ - Ibid, p. 66.

٣١ - Ibid, p. 67.

٣٢ - Joan Rockwell, op. cit., p. 35.

٣٣ - C. Wright Mills, The Sociological Imagination, (1959). p. 240.

٣٤ - Elizabith & Tom Burns, op. cit., p. 15.

٣٥ - Milton Albercht, «Art as an Institution» in American Sociological Review, Vol 33, No. 3. June 1968, p. 383.

٣٦ - Howard Becker, «Art as Collective Action» in American Sociological Review, Vol. 39, No. 6 (1974). p. 775.

٣٧ - Milton Alberchl, op. cit., p. 386.

٣٨ أخذت هذه العناصر الثانية بشيء من التصرف عن ميلتون أولبريشت في مقاله المذكور أعلاه .

٣٩ - راجع James Feibleman, **The Institutions of Society**, (1956), pp. 26-7.

٤٠ - راجع Stephen Pepper, The Sources of Value. (1958). pp. 53 and 153-4.

٤١ - J.O.Hertzler, **American Social Institutions**, (1961) pp. 32-4.

٤٢ - راجع Talcott Parsons & Edward Shils, **Towards a General Theory of Action**, (1951), pp. 217-8.

٤٣ - راجع Lewis Coser, **The Functions of Social Conflict** (1964) pp. 40-57.

٤٤ - راجع H. Gerth & C.W. Mills, **From Max Weber**, (1964) pp. 341-3.

٤٥ - Milton Albrecht, op. cit., 390.

٤٦ - Peter Forster and Celia Kenneford, «Sociological Theory and the
٤٧ - Sociology of Literature» in **The British Journal of Sociology, Vol. 24,**
٤٨ - No. 3 (1973) p. 35.
Ibid, 359

٤٩ - F.R. .eavis, **The Common Pursuit**, (1952), p. 193.

٥٠ - J.L. Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticion**, (1977) p. 7.

٥١ - Jaques Leenhardt «The Sociology of Literature: Some Stages in its History in **International Social Science Journal**, Vol: 19 No. 4. (1967). p. 517
Ibid., p. 531.

٥٢ - راجع مقال Peter Forster a Celia Kenneford المذكور في هامش رقم ف٤٦)

٥٣ - John Hall, **op. cit.**, p. 38.

٥٤ - Raymond Williams, «Developments in the Sociology of Culture» in **Sociology**, Vol. 10. No. 3 (1976). p.. 505.

٥٥ - بالاضافة إلى معظم المراجع الواردة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص : السيد ياسين ، التحليل الاجتماعي للأدب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، وفتحي أبو العينين ، الأدب والقيم الاجتماعية القروية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى آداب عين شمس ، (١٩٧٦) .

Janet Wolf, **Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art**, (1975) Dinna Spearman, **The Novel and Society**, (1966) Levin Schucking, **The Sociology of Literary Taste**, (1944). Robert Escarpit, **Sociology of Literature**, (1958) and **LeLitteraire et la Social: Eléménts Pour une Sociologie du la littérature** (1970).

■ ■ ■

فصول

تعتزم المجلة في أعدادها القادمة بإذن الله فتح نافذة على الثقافة الألمانية . حيث تضيف إلى باب الدوريات الأجنبية عرضا للدوريات الألمانية . إلى جانب الدوريات الانجليزية والفرنسية

(التحرير)

غيرت الرومانسية طبيعة الأسئلة التى تعود النقد أن يطرحها على الأعمال الأدبية ، فاستبدلت بالتساؤل التقليدى : «كيف تم هذا العمل» ؟ تساؤلا آخر هو «من يتكلم» ؟ وأضحى البحث عن أصل السياق أهم من تحديد معايير الصنعة وتقويمها ، أو لنقل إن تلك المعايير لم تعد تنفصل عن هذا التساؤل الجوهرى . ومن ثم فقد أصبح الكاتب مسئولا عن الانتاج الذى يتضمن فى نفس الوقت مضمون العمل الأدبى وشكله ، واهتم النقد بالسببية أكثر من اهتمامه بالمعيارية .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر ، ظهر نمطان مختلفان ، إن لم يكونا متعارضين ، للإجابة عن هذا التساؤل الحيوى ؛ فالعمل الأدبى فى شكله ومضمونه هو تعبير عن الذات لدى الفنان ، وهو فى نفس الوقت تعبير عن المجتمع[1] .

اجتماعية الأدب

حول إشكالية الإنعكاس

جى بوريلى



ولازال الوضع ، بعد أكثر من قرنين من الزمان ، يعكس هذا الأزدواج فى التفسير أكثر مما يقدم من إجابات متكاملة تربط بين النمطين ؛ فالمناهج التى تبحث فى جدية هذه الافتراضات تتنازع فيما بينها أكثر من محاولتها الاندماج فى نسق متلاحم .

أما أن يكون الأدب تعبيرا عن المجتمع فيبدو اليوم قولا من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إثبات . وهناك عدة أمثلة تؤكد هذا ؛ فأوديسة **هوميروس** تعبر دون شك عن اليونان القديمة ، وموسيقى لولى تعبر عن قرن لويس الرابع عشر ، وتصوير **ديلاكروا** عن فرنسا سنة ١٨٣٠ ، ولكن محاولة تجاوز ذلك الوضع الساذج لتحديد طبيعة هذا التعبير وتكوينه ، تبرز مشاكل عدة متشابكة وشائكة ، لم تجد بعد حلولاً مرضية لها .

جى بوريللى أستاذ الأدب بجامعة نانسى بفرنسا

وكما كان من السهل أن نجد فى روايات **بلزاك** أو **ستاندال** تماثلاً مع المجتمع المعاصر ، فضلا عن إفصاح الكتاب أنفسهم عن رغبتهم فى تصوير المجتمع ، فقد ظهرت فى لغة النقد الأدبى مجموعة من الاستعارات التى تؤكد هذه العلاقة التماثلية ، مثل «**تمثيل**» ، «**صورة**» ، «**انعكاس**» ، «**مرآة**» الخ .. وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم ـ وله الحق فى ذلك ـ بتصوير المجتمع ، فإن هذا الحق لم يكن ممنوحا إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة ، وبخاصة الأنواع المتداولة التى كانت تحاكى الواقع اليومى أو الفردى أو الاجتماعى ، ومنها الساتيرة والكوميديا . وإذا كان الوقت لم يحن بعد للقول بأن مأساة راسين إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسى فى عهد لويس الرابع عشر ، فإنه كان من المألوف وقتئذ القول بأن **موليير** يصور «**عادات عصره**» ، وبأنه يقدم للطبقة البورجوازية ولرواد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على سماتهم المشتركة . إن صورة المرآة[٢] ـ وقد اتسع مجال استخدامها ـ قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية . ويحضرنا هنا قول **سان ريال** ، الذى استخدمه **ستاندال** فى مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود» ، حيث يقول إن الرواية «**مرآة بوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق**» .

وفى القرن التاسع عشر ، أصبحت صورة المرآة رمزاً للبيان الخاص بالرواية الواقعية ، من **بلزاك** حتى **زولا** . وكذلك تنتظم أعمال **تولستوى** فى الاتجاه نفسه . وهى الأعمال التى حاول لينين أن يحللها فى مجموعة من مقالاته الشهيرة بعنوان «ليو تولستوى ، مرآة الثورة الروسية»[٣] . وهذا نص تأسيسى ؛ ذلك لأنه يستخدم ، للمرة الأولى ، كلمة انعكاس ، لا بمعنى مجازى ، بل فى إطار محاولة لتحديد هذا «المفهوم» . وقد استشف لينين عدم الملاءمة بين الصورة والمحاولة التنظيرية ، وأحس بالفخ الذى قد يقع فيه الناقد بسبب عدم الملاءمة هذا ، فقال : «لا نستطيع أن نطلق كلمة مرآة على الظاهرة التى ليس بوسعه (**تولستوى**) أن يعكسها بطريقة صحيحة»[٤] . إن هذه المرآة التى نحن مدعوون للتعرف عليها فى أعمال تولستوى لا تعكس سوى جوانب جزئية لواقع اجتماعى لا يستطيع الكاتب ، مهما بلغ من عبقرية ، وبحكم الزاوية التى يعالج منها موضوعه ، أن يستوعبه كاملا ، وإن «عكس بعض الجوانب الأساسية» ، للثورة . والمهم فى هذه المرآة التى يقدمها لنا ليس الصور البسيطة لظواهر الأفراد أو الأشياء ، بل للعلاقات التى تعبر عن اتجاهات أو ضغوط أو آمال أو صراعات ؛ وبمعنى آخر تعبر عن صدمات القوة التى تتحكم فى المجتمع الروسى وآثارها ، التى تؤدى إلى الثورة . وهو لا يتمثل هذه القوة المتصارعة بصفة مباشرة ، بل من خلال إيديولوجيا طبقة لا ينتمى إليها فى الأصل ولكنه ارتبط بها وهى طبقة الفلاحين . إن ما تعكسه روايات **تولستوى** ليس العلاقات الحقيقية ولكن صورة هذه العلاقات على النحو الذى تمثله تلك الطبقة ، مع كل المتناقضات التى تقوم عليها ؛ وبعبارة أخرى فإنها تعكس التناقضات التى كانت تعتمل فى فكر تولستوى وتظهر فى أعماله أو على الأقل تتلاءم مع «**الظروف المتناقضة للنشاط التاريخى لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا**»[٥] .

وقد عرفنا مفهوم «الانعكاس» حتى الآن بطريقة سلبية ، أى بطريقة النفى (عدم ملاءمته كصورة) أكثر مما عرفناه بطريقه إيجابية (فى صلب العلاقة التى يؤسسها) ، ولكن ربما كنا قد أوضحنا بعض الشئ العناصر التى يقوم مفهوم الانعكاس بربطها بعضها ببعض ، أى بعض عناصر العمل الأدبى فى علاقاته بالواقع التاريخى . وقد أدخل لينين بين هذين القطبين مفهوما وسطاً ، من شأنه أن يحدد الحيز الذى تتردد فيه هذه العلاقة ، والذى نسميه اليوم «بالإيديولوجيا»[٦] .

والواقع أن العلاقة بين الواقع المادى الملموس للميكانيزم الاقتصادى الذى لا يشعر به جيدا أفراد المجتمع الواحد ، وبين الصور والأفكار التى يحتوى عليها العمل الأدبى ، لا يمكن أن تتمثل إلا فى وعى بعض الأفراد ، الذين يكونون لأنفسهم ، من خلال الإحساس الجزئى والقاصر بالظواهر الاقتصادية والاجتماعيه ، تصورات وأنظمة معيارية لكى يعبروا عن وضعهم الخاص . وتستعمل هذه التصورات والأنظمة لفظ «إيديولوجيا» ، وهو مفهوم أصبح منذ بداية هذا القرن موضع تحليل وتعريف .

وبادئ ذى بدء علينا أن نميز بين الثقافة والإيديولوجيا التى هى جانب خاص منها . إن وسائل الصيد فى المجتمعات البدائية ، أو وسائل تجميع المعلومات فى المجتمعات الحديثة وإرسالها ، أو القوانين التى تنظم عملية تبادل النساء فى المجتمعات الآمازونية ، أو الزواج فى فرنسا وفى إنجلترا ـ كل ذلك ينتظم فى الإطار الثقافى لا الإيديولوجى ؛ لأنه يمثل مجموعة من الوسائل غايتها الحفاظ على المجموعة ، وذلك بتأمين مأكلها أو توازنها الاجتماعى . وعلى العكس من ذلك الأساطير التى تفسر بدايات وسائل الصيد وبعض أنواعها العملية ، أو الأفكار لتى تبرر نوعاً من التنظيم القانونى (إذا كان الزوج رأس الأسرة ، حسب القانون النابليونى ، فذلك لأن المرأة بطبيعتها أضعف من الرجل ، أو لأن على المرأة أن تطيع الرجل كما يطيع الرجل الله) ـ فهذه تدخل فى إطار الإيديولوجيا . إن هدف الإيديولوجية هو تقديم تأويل للواقع الطبيعى والاجتماعى ، وتقديم تفسير لكل الظواهر التى تثير تساؤلنا . ومن شأن هذا التفسير أن يعتمد على القيمة ، التى تستند بدورها إلى جوهر ما أو إلى السمة الأساسية لكينونة الشئ .

وقد تبدو الإيديولوجيا غير متميزة عن العلم ، مادامت تنبع من نفس الرغبة فى المعرفة . والواقع أننا نعرف ، منذ النتائج التى توصل إليها **بشلار** ، والتى استخدمها **ألتوسير** ، أن العلم قد يبدأ من الإيديولوجيات ولكنه يتكون على نحو مضاد لها ؛ ذلك أن «الانفصال الإدراكى» يحدد الوقت الذى يبدأ فيه الانفصال النهائى بين العلم والإيديولوجيا[٧] ومما لا شك فيه أن المعرفة تتمثل فى الإيديولوجيا ولكنها تنطوى عندئذ على غرض . ومن أجل ذلك فإنها تفتقر إلى المنهج الدقيق ، وإلى وسائل التحقق التى يلتزم بها العلم . ومن ناحية أخرى ، فالإيديولوجيا تسعى إلى التفسير الكلى ؛ إلى التصنيف إلى الحسم ، فى حين يكون التناول العلمى مرحليا ، يتحرك فى نطاق ضيق ، ويسعى دائما إلى توسيع نطاق البحث . وهو عندما يتوصل إلى كشف ما ، يراجع نماذج عمله فى ضوء النتائج الجديدة .

وإذا كان كل ما فى الإيديولوجيا يدعو إلى تثبيت المعرفة، فربما كان مرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا تحاول الاستجابة لالتزام هو أهم بالنسبة لوسيلة عملها من رغبتها فى المعرفة ؛ فهى تسمح للفرد بصفته عضواً فى الجماعة ، بل بصفه الفردية ، أن يتلمس موقعه بالنسبة للعالم وللمجتمع وأن يؤول العلاقة التى تربط الوضع الخاص للمجموعة أو للفرد بالبنية التى تحتويه ؛ فهى إذن تتيح له أن «يتفهم» ، وذلك بإضفاء معنى وقيمة على طريقة إندماج عنصر جزئى فى البنية الكلية التى ينتمى إليها أو تكامله معها . ويبدو هذا الدور غاية فى الأهمية بالنسبه لألتوسير الذى يقول مؤكدا : «**تتميز الإيديولوجيا بوصفها نسقا للتصور عن العلم من حيث إن الوظيفة العملية ـ الاجتماعية تتغلب فيها على الوظيفة النظرية (أو وظيفة المعرفة)**»[٨] ومن خلال هذا المعنى يبدو مفهوم «الإيديولوجيا» قريب الشبه بمفهوم «رؤية العالم» Weltanschauung

الذى كثيراً ما يعبر عن صورة الإنسان فى علاقاته بالطبيعة أو بالمجتمع كما يراها الكاتب . ولكن لوسيان جولدمان يميز بين هذين المفهومين : «الإيديولوجيا» و «رؤية العالم»[٩] فالأولى تبدو دائماً ـ فى نطاق الحدود التى يفرضها الموقف التاريخى ـ **رؤية كلية** ، فى حين تعبر الثانية عن رؤية جزئية .

وبالرغم من مظهر الإيديولوجيا الذى يحاول أن يربط بين موقف خاص ومضمون كلى ، فإنها فى الواقع تفرغ هذا المضمون الكلى ، لأنها ليست جدلية ؛ ذلك لأنها لا تميز بين البنية ومضمونها ، أو بين القانون وجدليته الحركية . إنها تتمركز حول ذاتها ، ولا تزيد عن كونها وهماً لمركزية أشمل .

لا يعنى هذا أن الإيديولوجيا وهم مطلق ، وإلا انهارت كلية . فهى تبدو «حقيقة» لمن يعتنقها ؛ إذ أنها تسمح بتفسير ممكن لمواقف مادية محسوسة حقا . ويعرف كارل مانهايم فى كتابه «تشخيص من أجل الزمان الحاضر» أو «تشخيص عصرنا» ـ يعرّف الإيديولوجيات بأنها : «تفسيرات أو تأويلات للموقف ليست من نتاج تجارب فعلية ، ولكنها نوع من المعرفة المشوهة الناتجه عن هذه التجار ا ، من شأنه أن «يخفى الموقف الفعلى ، ويمكن من فرض الضغوط على الفرد» . وقد يقترب هذا المفهوم مما يسمى بـ «الوعى المغلوط» ، ولكنه لا يندمج فيه[١٠] .

وقد تكون الإيديولوجيا نتاجا للوعى المغلوط أو تعبيرا عنه . وهى أيضا بلورة لمفهوم مجرد ونظرى لمضمون داخلى لازال مبهماً ، تلك البلورة التى لا تتم إلا وفقا لشروط معينة . وهنا يظهر الدور الأساسى لما يسمى «بالمستوى الفكرى»[١١] ، أى دور الكاتب على الأخص ، الذى يستطيع من خلال الثقافة والمعرفة ، اللذين يتمتع بهما ، أن يصوغ ذلك المفهوم ، ولكنه فى نفس الوقت ، وبحكم وظيفته بوصفه منتجا للرسائل ذات الاستخدام الجماعى لا الخاص (أى الأعمال الفكرية) يظل الوحيد القادر على نشر هذه التركيبات الإيديولوجية على مستوى الجماعة . ذلك هو الموقف المزدوج والمتناقض الخاص بالكاتب ، وبصفة أعم بالمفكر[١٢] ، الذى قدر له أن يكون الممثل الأعظم لوعى مغلوط .

ولكن هل كل وعى يحمل إيديولوجيا ، لابد أن يكون وعيا مغلوطاً ؟ ربما . قد يرجع ذلك إلى أن الضمير لا يعى سوى جانب جزئى من المضمون الكلى ، ومن ثم فهو يعبر عن رؤية متميزة ، سرعان ما تحولها الإيديولوجيا ، بسبب اتجاهها إلى الشمول ، إلى رؤية كلية ، لا تترجم فى لغة الفكر سوى جانب «المؤقت» لموقف ملموس .

فمثلا من خلال الإحساس بالتفوق الاجتماعى لدى الطبقة الأرستقراطية فى النظام الإقطاعى ، فإن الايديولوجية الأرستقراطية تعمم نوعاً من التفوق الأبدى الذى يأتى عن طريق الانتماء إلى جنس مختار . وهى بذلك تحول «تفوق وضع» إلى «حتمية حق» ، أى تحول الحادثة العابرة إلى جوهر أزلى .

وعندما تناضل البورجوازية من أجل القضاء على الامتيازات ، فإنها تفعل ذلك من خلال المبدأ الشمولى الذى ستقوم بإدراجه فى إعلان حقوق الإنسان والمواطن : «جميع الناس أحرار ومتساوون فى الحقوق» . ولا غبار ـ مظهرياً ـ على هذا التأكيد ، إذا لم يكن يحول الحرية إلى صفة دائمة للجوهر الإنسانى . وفى الواقع يتوقف الأمر على تفسيرنا لفعل «الكينونة» لتأكيد كهذا. وسيظل التأكيد خاطئا لو أنه كان من باب تحصيل الحاصل ؛ فيكفى أن نختبره فى ضوء الواقع ، ولكنه تأكيد أيديولوجى ؛ لأنه يقدم الحرية من حيث هى صفة ـ لا يمكن التخلى عنها دون إثم ـ للجوهر الطبيعى للإنسان . ويأتى هذا التأكيد مطابقاً لفكرة معينة عن العدل ، إذ أنه جعل الحرية هدفا اجتماعيا لاحقا بصورة طبيعية لقاعدة تقوم على أساسها الأوضاع المادية للحرية الشخصية والاقتصادية والسياسية :

«يجب أن يكون جميع الناس أحراراً» .

وتظهر الطبيعة الإيديولوجية لتلك العبارة الشهيرة الخاصة بحقوق الإنسان عندما نتبين وظيفتها المزدوجة : على المستوى النظرى (تعريف الحرية والمساواة كحقوق طبيعية) ، وعلى المستوى العملى (المطالبة باسم هذه الحقوق ، بالقضاء على الامتيازات ، وإقامة الديمقراطية ومن ثم تثبيت سلطة البورجوازية وتبريرها) . ولكن سرعان ما كان العمال والملونون أول الضحايا ؛ فقد انتزع من الفئة الأولى حقها فى الحركة ، ومن الفئة الثانية حقها فى الحرية (استمرار الرق)[١٣]

وهناك ارتباط وثيق بين من يروج لوعى مغلوط ومن يعتنقه ؛ فالأرستقراطية التى تعتقد أن التعالى والافتخار من السمات المصاحبة للجذور العريقة ليست أكثر استنارة من طبقة الفلاحين التى تنظر إليها بوصفها نموذجا إنسانيا متفوقا . ومن هنا كان بوسعنا أن نقرر أن عنصر «الاغتراب» يمثل سمة مشتركة بين النبيل والفلاح ؛ ذلك لأن سلوكها لا يرتبط بالواقع بل بصورة مثالية (هى فى اعتقادهما حقيقية) ، يحدد كل منهما من خلالها علاقته بالآخر[١٤] إن الإيديولوجيا ، من حيث هى مجال للتجريد ، تساعد على نشأة جميع أنواع الاغتراب . ومن ثم فإن إشكالية الانعكاس فى اجتماعية الأدب لا تنعزل عن نظرية الاغتراب .

ونسوق هنا مثالا يوضح الظروف التى تنشأ فيها الإيديولوجيا وكيف تتحول إلى هذه التسمية . فالكاتب الفرنسى «**جان جيونو**» الذى عاش فى النصف الأول من القرن العشرين ، قد جعل من نفسه ـ فى جزء كبير من أعماله ـ المدافع عن الحضارة الريفية التى كانت متدهورة فى ذلك الوقت وان ظلت تعتمد على جماعات الفلاحين التى تنعم باكتفاء ذاتى فى

الغذاء بفضل المراعى وتعدد الزراعات والأعمال الحرفية [١٥] . وقد صور هذا الكاتب التقدم الصناعى الذى كان يهدد هذه الحضارة الريفية ، والذى أدى إلى هجرة الجماعات من القرية (انتشار الآلة التى تقتل الحرفى الصغير ، وظهور قيم اجتماعية جديدة قضت على القيم التقليدية للحضارة القديمة) . وقد واكب هذا الوصف قضية واقعية ؛ فالمدينة مكان ضياع ، حيث يفقد الإنسان نفسه وحريته ، وحيث تحوله الآلة إلى عبد ، وتقتله الحضارة الصناعية من جذوره ، وتبعده عن الطبيعة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بجوهر الإنسان . ومن السهل التعرف هنا على تنويعة أخرى لهذه الإيديولوجيا ظهرت فى القرن الثامن عشر وأعطاها «روسو» أول شكل منظم .

إن هذه الإيديولوجيا التى تستمر طوال القرن التاسع عشر ، وتعود إلى الظهور اليوم وراء بعض التيارات التى تنادى بالعودة إلى الطبيعة ، تصبغ الصراع بين الطبيعة والثقافة بصبغة المعاصرة ، وذلك تحت الضغط المستمر فى أوروبا منذ سنة ١٧٥٠ للرأسمالية الصناعية التى تعنى بالمدن على حساب القرى ، وتحول مركز ثقل المجتمعات الحديثة نحو المدن [١٦] .

إن هذه الإيديولوجيا «الرجعية» (بالمعنى الحرفى للكلمة) ، التى تدعونا إلى مقاومة تطور المجتمع الحديث ، والرجوع إلى الوراء ، ليست جديدة كل الجدة ، بالرغم من أنها كانت محوراً أساسيا فى فكر القرن الثامن عشر ؛ فقد طالما تغنى شعراء اللاتينية ، وعلى رأسهم فرجيل **وهوراس** ، «بالعصر الذهبى» للإنسان ، وببراءة الأزمنة الأولى ، حيث كان الإنسان يعيش من عمل يديه ، فى تجانس تام مع الطبيعة أما فى العصور الوسطى ، فقد تخللها تيار ذو صبغة دينية ، يركز على فساد المدينة ، مثل روما أو باريس ، ويرى أنها «الجحيم على الأرض» ، أو «مأوى إبليس» ، وأنها أصل جميع الشرور والكبائر . وتذكرنا هذه التيمة بتيمة بابل القديمة ، التى ظهرت مع بزوغ العواصم الكبرى ، حيث تتمركز السلطات . وهنا لك أيضا فى الأدب القديم والحديث أمثلة أخرى لتكوينات أيديولوجية مماثلة ، كالشعر الرعوى لشعراء الإغريق واللاتين ، والكوميديا والرواية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وكل هذا يؤكد أن المجال الإيديولوجى مكتظ بالصور والتيمات والأساطير ، خصوصا فى ثقافة تمتد عبر ثلاثة آلاف سنة ؛ فهناك أشكال إيديولوجية قديمة تطفو على السطح من جديد ، وتعاد صياغتها لكى تؤدى وظائف أخرى . وعلى سبيل المثال قدم الأدب الرعوى إلى الأرستقراطية (فى شكل كوميدى راق) المميزات المثالية للعودة إلى الطبيعة ، مع طمسه لمعالم تلك الطبقة التى لا تقوم بأى لون من ألوان النشاط الاجتماعى ، وإخفائه للظروف الحقيقية لحياة الريف . ومع أن الهدف واحد ، فإن الرواية ـ عند «جيونو» تأخذ شكلا مغايراً ، وتنمو فى إطار ليس هو بالإطار الرعوى ، وتؤدى أغراضا مختلفة . وقد ولد «جيونو» فى مانوسك بمقاطعة البروفانس العليا فى الجنوب ، وهى منطقة رعى ، وسكانها من صغار الملاك الزراعيين ، ومواردها ضئيلة نتيجة لجفاف الأرض وطبيعتها الجبلية . وفى أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت تلك المنطقة نوعاً من الهجرة الجماعية المكثفة إلى البلدان المجاورة ، أدى إلى إخلاء قرى بأكملها . وقد كانت هذه الهجرة تتم دون ضوضاء ؛ ذلك لأن فلاحى تلك المنطقة لم يشعروا بالندم لتركهم إياها ، نتيجة لقلة الموارد ، ولبعدهم عن وسائل المواصلات والاتصال بالعالم الخارجى . وإذن فتغنى «جيونو» بالحضارة الريفية لم يكن شغلهم الشاغل ، وإن كان هو نفسه قد ارتبط بهذه المنطقة التى ولد فيها من أب إسكافى وأم تمتلك حانوتا فى أحد شوارع مانوسك ؛ فقد شعر أيضا بتأثير هذه الهجرة على الحرفيين أمثال والديه . والواقع أن «جيونو» لم يكن يعبر عن مطالب فلاحين لا موارد لهم ، بقدر ما يعبر عن خوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة ، التى كانت ضحية أزمة ، أو التى كانت تخشى أن تكون كذلك ، تلك الطبقة التى لا تسهم بطريق مباشر فى النمو الاقتصادى الناشئ عن الرأسمالية ، بل تشعر بأنه يهدد وجودها فى نهاية الأمر .

و «فاعلية الإيديولوجيا» فى أعمال «**جيونو**» لا تتمثل فى خصوبة فكرة «مشروع المجتمع» الذى تدعو اليه بقدر ما تتمثل فى النقد الذى توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . ومن خلال هذه الأعمال الروائية يتضح نوع من التناقض ؛ فهى أعمال لا تقدم حلولاً إيجابية بقدر ما هى شديدة الاستنكار لوضع قائم،وهى وإن بدت تقدمية فى طرحها للقضايا المرتبطة بالحضارة المادية والمجتمع الاستهلاكى ، فإنها فى الواقع رجعية فى استخدامها لنموذج مثالى يود لو أنه تحقق من خلال إعادة بناء المجتمع الريفى التقليدى . وقد ظهر ذلك جليا فى العقد الرابع من هذا القرن ؛ فحتى ذلك التاريخ كان اليسار يحس فى «جيونو» ميله للفوضوية والرفض ، ثم كانت محاولة احتوائه من جانب حكومة فيشى ـ على الرغم منه ـ عندما توجته بطل «التغنى بالعودة إلى الأرض» ، والارتباط بالقيم الريفية . ونحن إنما نسوق هذا المثال لنبين كيف أن بعض المفاهيم قد يعتريه ما يسمى بالاستخدام المزدوج Ambivalence من خلال تغيير فى المعنى أو فى الوظيفة المرتبطة بالنظام الذى يحتويها .

وفى القرن الثامن عشر ، هيمنت فكرة الطبيعة على فكر «**رسو**» «**وفولتير**» و «**ديدروه**» ، ولكنها أتت بثمار مختلفة فى تأملاتهم الفلسفية ؛ فنجدها عند **روسو** تتخذ شكل سلاح لرفض جذرى لأسس مجتمع قائم . فإذا كان الاعتقاد الفلسفى يرى أنه من الممكن إعادة بناء مجتمع جديد على أسس أكثر تلاؤما مع «القوانين الطبيعية» ، فإن «روسو» يحاول أن يثبت عكس ذلك بقوله إن المجتمع المدنى فاسد فى جوهره ، وأن تقدم «العلوم والفنون» يساعد على الظلم والفساد الاجتماعى ، وأنه لا نجاة إلا فى حياة قريبة من الحياة الطبيعية ؛ فهى وحدها التى تستطيع أن تمنح الإنسان السعادة والاستقرار . وقد تبنى «**فولتير**» و «**ديدروه**» فكراً مغايراً هو أكثر ارتباطاً بالطبقة البورجوازية الصاعدة ، التى كانت تصارع من أجل الوصول إلى السلطة . أما «**روسو**» الذى عاش على هامش المجتمع ، نتاج وسط حرفى ، سويسرى فى فرنسا ، وفرنسى فى سويسرا ، فإنه يعبر بطريقة مختلفة عن مخاوف هؤلاء الذين يخشون من التغيير الاجتماعى الذى سيقضى عليهم ، وهم الأرستقراطية [١٧] ، والبورجوازية الزراعية [١٨] ، والحرفيون الخ وربما استطاع «**روسو**» ـ لأول مرة ـ أن يجسد القلق الذى بدأ ـ منذ القرن الثامن عشر ـ يسوُب الأسئلة الخاصة بغائية الحضارة الغربية وقيمتها ومن ثم نرى أن الفكرة نفسها ، ذات القدرة العالية على الاستقطاب فى مجال إيديولوجى

معين ، يمكن أن تستخدم فى أغراض مضادة ، إذا هى دخلت فى بنيات إيديولوجية مختلفة الاتجاه .

ولنعد إلى إشكالية الانعكاس التى ترتبط بالمستوى الإيديولوجى ، أعلى ذلك المجال الوسيط ، حيث تتم عمليات استثمار المعانى والقيمة . فقد شعر «جيونو» ـ بحكم نشأته وظروفه الاجتماعية ـ بمخاوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة من إنجازات الرأسمالية الحديثة . وقد ظهرت هذه المخاوف على شكل شجب لكل ما هو مرتبط بدنيا المال والأعمال وكل من يحصل على سلطة ما عن طريق المال . ومن فضائل «جيونو» أنه ، عندما اعترض على أساليب ذلك العصر ، لم يعترض على أفراد بحيثهم او مجموعات معينة ، ولكن على زمن أصبحت المادة فيه هى كل شئ ، وأصبحت المصلحة هى معبوده الأول . والغريب أن ذلك لم يقده إلى النتيجة المنطقية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت ، وهى المطالبة بالملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ؛ فهو يكتفى بأن يشير إلى حدود تأمله الذى لا يستطيع تجاوزه ، ويود لو استطاع أحد أن يستثمر أفكاره تلك . وثمة ملاحظة أخرى ، فإن هذه البورجوازية الرافضة لمستقبل تحدده الرأسمالية أو الاشتراكية ، لا تجد لها سلوى سوى فى الرجوع (المحال) إلى الماضى . ولكن هذه الصورة أو تلك المرآة لا تعكس البورجوازية من حيث هى طبقة (كما كانت الحال بالنسبة للطبقة الأرستقراطية فى القرن السابع عشر ، التى كانت ترى نفسها من خلال المرآة المكبرة للأمراء والأميرات فى أساطير الإغريق والرومان وتراجيدياتهم) ، بل تقدم صوراً من حياة بسطاء الفلاحين المقيمين فى جبال «البروفانس العليا» ، يصوغها «جيونو» بطريقة تكاد تكون أقرب إلى الملحمة منها إلى الواقع . وهذا يؤدى إلى ثلاثة اتجاهات تتنازع بؤرة الاهتمام وتضخم الوعى المغلوط :

١ ـ الحالة الاجتماعية الكلية للمجتمع الفرنسى فى سنة ١٩٢٠ .

٢ ـ الحالة الاجتماعية الخاصة بشريحة هامشية من البورجوازية .

٣ ـ الحالة الخاصة بشريحة أخرى من المجتمع : طبقة الحرفيين الريفيين .

٤ ـ وأخيرا الانتقال من الواقعية إلى عالم الملحمة .

ان «الحواديت» التى تقصها علينا روايات «جيونو» تبدو كما لو أنها استعارات شاعرية ، تعبر عن رغبة سياسية ، وانعكاس هذه الرغبة إنما يصل إلى المتلقى من خلال الأسطورة التى قامت الرؤية الملحمية بديلا منها ، (على نحو يجعله يتوحد بالرغم من فقدانه مركزيته) فى نسق سماته التلاحم والجمال ، وقد يتطلب العمل الفنى ذلك قبل كل شئ[١٩] .

وربما مثلت الإيديولوجيا ذات النبرة القديمة مرحلة من مراحل تطور ضمير الطبقة البورجوازية الصغيرة ، ولكنها لم تكن لتجعل روايات «جيونو» ذات إشعاع خاص إلا لأنها افترشت الأرضية الإيديولوجية الموغلة فى القدم ، والمحتفظة بمعان تضمينية ما تلبث أن تنشط من جديد ، كالتغنى بجمال الحياة فى أحضان الطبيعة ، فى مقابل الفساد الجسدى والأخلاق فى حياة الحضر ، وتفوق الأحاسيس على القدرات الفكرية (اتجاه الرومانسيين) ، الخ . ولذلك فمن شأن الهجات المختلفة التى يروح ضحيتها الإنسان فى التجمعات الكبرى ، والتى يسببها النمو اللانهائى للحضارة الصناعية ، أن تزيد من الافتتان بالميثولوجيات التى ترده فى أعمال «جيونو» .

وختاما فإنه بوسعنا أن نلاحظ أن التحليل السوسيولوجى أو الاجتماعى للأعمال الأدبية كما يتبدى من خلال مفهوم الانعكاس ونظرية الإيديولوجيا ، لم يقدم بعد الجواب الشافى عن عدد من الأسئلة المهمة . ومن ذلك :

١ ـ ما موقفه من أعمال أدبية ذات مضمون إيديولوجى دارج (مثلا قصيدة لامارتين «البحيرة»)، أو كثير من النصوص التى تتغنى بالسعادة الزائلة أو الزمن الذى يمضى ولا يعود ؟

٢ ـ ما موقفه أيضا من أعمال ذات مضمون إيديولوجى ضعيف (أعمال المناسبات ، الشعر الوصفى ، قصائد الحب ، الخ ...) أو خال من المعنى (اللعب بالألفاظ فى أعمال بعض البلاغيين) ؟

ومازال التحليل الاجتماعى حتى الآن أكثر اهتماما بالرواية والمسرح منه بالقصيدة . وحتى بالنسبة للنوعين الأولين ، فإن الاهتمام ينحصر فى الرواية الواقعية ، والتراجيديا الكلاسية ، والدراما الرومانسية ، لأنها ذات مضامين إيديولوجية ثرية وواضحة . ويبدو أن «نظرية الانعكاس» تلائم الأعمال التى تصور المجتمع ؛ فهل نخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها ؟

٣ ـ وما قولنا فى أوجه النشاط الفنية التى لا تعنى بتصوير واقع ما فى مجالات الموسيق والتصوير والنحت ، وفى الكثير من النتاج الفنى المعاصر الذى يلجأ إلى وسائل إنتاج جديدة ؟ هل يقتضينا الأمر أن نركب بطريقة مجردة ـ وأحيانا اعتباطية ـ المحتوى الإيديولوجى لسيمفونية ما من أعمال موزار أو بتهوفن ؟ وهل يلزمنا أن نتعالى على تلك الأعمال التى لا تعكس بطريقة واضحة محتوى اجتماعيا ، أى تلك التى ترفض تقديم «رؤية» ما للواقع ؟

٤ ـ ومن جهة أخرى ، **كيف لنا أن نحدد الإطار الاجتماعى للأشكال** الجمالية ، **التى نعرف أنها تتمتع بحرية نسبية منذ زمن بعيد ؟** وإذا كنا قد توصلنا اليوم إلى معرفة الصلة التى ربطت بين ازدهار فن الباروك والحركة الدينية المضادة للإصلاح (فقد لجأت الكنيسة ، لكى تقاوم التيار العقلانى لحركة الإصلاح ، إلى تشجيع هذا الفن الذى يخاطب الأحاسيس والخيال ، ويثير الحواس أكثر مما يثير الفكر ، ويفضل تصوير الحركة على البناء المنظم)[٢٠] ، فإننا نعلم أن الكنيسة قد ساعدت على نشر هذا الفن ولكنها لم تكن سببا فى مولده . هل هناك صلة ـ من نوع ما ـ بين الأشكال الجمالية فى «جوهرها» وفى تطورها ، والظروف الاجتماعية ، والاقتصادية لظهور تلك الأشكال أو لانتشارها ، كما تنعكس فى الإيديولوجيا ؟

٥ ـ وأخيرا ، ما مصير ما نسميه بنشاط «اللعب» الذى ربما كان فى نهاية الأمر المبدأ المحرك لكل النشاط الفنى ؟ إلى أى مدى يرتكز هذا النشاط المبنى على الممارسة الحرة لملكاتنا ، على بعض جوانب الممارسة الفنية التى قد تتأثر بالإيديولوجيا ولكن لا تتشكل وفق اتجاهها ؟[٢١]

كل هذه الأسئلة وغيرها لم تجد جوابا شافيا بعد . وربما لم نكن فى حاجة إلى بناء نظريات جديدة بقدر احتياجنا إلى دراسات متعددة

وموضوعية ، قد ننحت لها مفاهيم ، ونقيم لها مناهج من خلال تحليل محدد لكي نتوصل إلى أقصى فعالية لهذه المفاهيم ولنختبرها على مختلف النصوص . وفي النهاية ، علينا أن نتخلى عن كل تحزب ، وأن نتذكر دائما أن أقصر الطرق للوقوع فى الخطأ هو الاعتقاد أننا دائما على صواب .

● هوامش البحث

١ ـ تعد مدام دى ستايل أول من نبه إلى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والسياسة ، فى مؤلفها الذى ظهر سنة ١٨٠٠ «**حول الأدب فى علاقاته بالمؤسسات**» . وبعد عدة سنوات من هذا التأكيد الذى جاء على لسان المفكرة المتحررة مدام دى ستايل ، نجد اليمينى المتزمت دى بونالد يعود ليؤكد أن «**الأدب هو التعبير عن المجتمع**» . ومن ناحية أخرى فإن سانت بيف يعد الموجه الأول فى هذا النقد السيكلوجى الذى «**يبحث عن الإنسان فى الكاتب**» ، بمعنى أنه يبحث عن هذه الشخصية العميقة التى تتوارى وفى نفس الوقت تتكشف من خلال العمل الأدب .

٢ ـ استعملت كلمة «مرآة» بكثرة فى نقد القرون الوسطى ، وكانت تشير فى هذه الحقبة إلى نوع تعليمى انتشر منذ القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر . وتقدم أعمال هذا النوع لطبقات مختلفه من الأفراد «مرآة العذارى» «مرآة الراهبات» ... الخ.والمرآة هنا لا تعنى ما هم عليه بل ما يجب أن يكونوا عليه . وبعكس العرف السائد حالياً كانت وظيفة المرآة حينذاك معيارية وليست تصويرية .

٣ ـ لينين ، عن الأدب والفن ، باريس ، المنشورات الاجتماعية سنة ١٩٥٧ ص ١٢١ .
٤ ـ نفسه ص ١٢١ .

٥ ـ لمزيد من التحليل لمفهوم «الانعكاس» كما أوضحه لينين فى هذه المجموعة من المقالات ، يحاول نص ماشيرى («من أجل نظرية للإنتاج الأدبى» ـ باريس ، ماسبيرو سنة ١٩٧٠ ص ١٢٧ ـ ١٥٧) أن يتلمس آثاره المختلفة ، ومن ثم يتجاوز أحياناً فكر لينين الذى تعرضه مقالاته تلك .

٦ ـ ان تولستوى يتكلم من وجهة نظر الفلاح الساذج وهو يتمثل سيكلوجية هذا الفلاح فى نقده وفى مذهبه (لينين ص ١٣٤) . وإذا كان هناك تشابه فهو بين أفكار الفلاح الروسى وأفكار تولستوى ، ولكن كيف لنا أن نضع أيدينا فى الواقع التاريخى على هذا «الفلاح الساذج» الذى يعتنق الكاتب وجهة نظره ؟ وما العلاقة بين أفكاره والوضع المادى الذى يحيا بداخله فى المجتمع الروسى ؟ هل يكتفى الكاتب بأن «ينقل» فى مذهبه سيكولوجية هذا الفلاح ؟ هذه الاسئلة جميعا لا يجيب عنها نص لينين .

٧ ـ من أهم الأعمال التى توضح نظرية الإيديولوجيا مؤلف لوكاتش «التاريخ والوعى الطبقى» سنة ١٩٢٣ وكتابا كارل مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» سنة ١٩٢٩ و «تشخيص عصرنا» سنة ١٩٢٥ ، وأيضا دراسات هنرى ليفيفر وشاتليه «إيديولوجيا وحقيقة» فى كراسات مركز الدراسات الاجتماعية ، العدد ٢٠ أكتوبر سنة ١٩٦٢ ، وأخيرا كتاب ألتوسير «من أجل ماركس» سنة ١٩٦٦ .
اما عن نظرية المعرفة العلمية لجاستون بشلار فهناك مؤلفاته : «المقال عن تقريب المعرفة» ـ باريس سنة ١٩٢٦ ، «وتكوين الفكر العلمى» باريس سنة ١٩٣٨ أما مفهوم «الانفصال الإدراكى» فقد أعاد ألتوسير دراسته فى كتابه «من أجل ماركس» .

٨ ـ «من أجل ماركس» ص ١١٢ .
٩ ـ من مؤلفات جولدمان «العلوم الإنسانية والفلسفة» ـ باريس سنة ١٩٥٢ و «الإيديولوجيا والماركسية» فى «العيد المئوى لرأس المال» ـ باريس لاهاى سنة ١٩٦٩ .

١٠ ـ يراجع كتاب حابل : «الوعى المغلوط» ، ومؤلف مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» على الخصوص .

١١ ـ ذلك ما يوضحه التوسير فى تعريفه للايديولوجيا : «نسق (ذو منطق وصرامة خاصة) للتصورات (صور ، أساطير ، افكار أو مفاهيم حسب الأحوال) له وجود ودور تاريخى فى مجتمع ما «من أجل ماركس» .

١٢ ـ وفى «ايديولوجيا ويوتوبيا» ، يؤكد مانهايم على الدور الأساسى للمفكر فهو يرى على سبيل المثال ، فى مرحلة ما قبل الثورة ، فى جزء من أوروبا فى بداية القرن ان الطبقة الاجتماعية الوحيدة القادرة على الوعى بالأوضاع ليست البروليتاريا (الطبعة العاملة) بل ما يسميه «بالانتلجينتسيا غير المرتبطة» .

١٣ـ حرم قانون ليشابليه الصادر فى ١٤ يونيو سنة ١٧٩١ (بعد أقل من سنتين من إعلان حقوق الإنسان) ، التجمعات والمظاهرات . اما قانون أول ديسمبر سنة ١٧٩٣ فإنه أنشأ دفتر العمل الذى يجعل لصاحب العمل كل الحقوق على العامل . ولم يقض على الرق إلا بقرار صدر فى ٤ فبراير سنة ١٧٩٤ ، ولكن سرعان ما نقض فى زمن لاحق .

١٤ـ ان تاريخ مفهوم الاغتراب متشابك ، خاصة وأن هذه الكلمة تشير إلى عمليات تأملية مختلفة للغاية ؛ بدءا من الاغتراب ذى الصبغة القانونية ، الذى بموجبه أتنازل ـ عن طريق البيع أو الاهداء ـ عن ملك خاص ، حتى «الاغتراب» كما عرضه ماركس فى عالم الاقتصاد (العامل ينظر الى نتيجة عمله كشئ غريب عنه ، مستقل عن قدرته الإنتاجية) . ونحن نستعمله هنا بالمعنى الذى استخدمه ماركس فى «مخطوطات سنة ١٨٤٤» .

١٥ ـ ولد «جيونو» سنة ١٨٩٥ وتوفى سنة ١٩٧٠ . من أفضل أعماله الروائيه التى تتغنى بالمجتمع الريفى التقليدى : «هضبة» سنة ١٩٢٨ ، و «واحد من بومون» سنة ١٩٢٩ و «أغنية العالم» سنة ١٩٣٤ .

١٦ ـ راجع أطروحة ڤرنوا ، ب . «الرواية الريفية فى فرنسا» .

١٧ ـ يجب ألا تنسى أن غالبية المعجبين «بروسو» كانوا من الطبقة الأرستقراطية .
١٨ ـ لقد رسم من أجل تلك الطبقة نموذجاً للاستغلال الزراعى ضمنه رواية «هيلويزه الجديدة» ، حيث يقوم السيد «ڤولمار» زوج «جولى» بالإشراف الأبوى الفعال للغاية على هذا النوع من النشاط الريفى .

١٩ ـ لقد أكد لوسيان جولدمان مرارا ، خصوصا فى كتابه «الإله الخفى» (باريس ـ جاليمار سنة ١٩٥٥) ، وفى كتابه «نحو اجتماعية **الرواية** (باريس ـ جاليمار سنة ١٩٦٥) الدور الرئيسى للفنان فى تلك العمليات التى بوسعها أن تحقق أقصى درجات التلاحم ، سواء على المستوى الإيديولوجى أو على المستوى الشكلى ، وعلى العلاقات بينها ، وعلى علاقاتها بالعمل الفنى .

٢٠ ـ عن الباروك ـ راجع كتاب «تاپيه» . : «الباروك والكلاسية» ـ باريس سنة ١٩٥٧ .

٢١ ـ بالنسبة لبعض الفلاسفة ، مثل كوستاس اكسلوس (**لعبة العالم** باريس سنة ١٩٦٩) أو جاك دريدا («البنية ، العلامة واللعب» فى **الكتابة والاختلاف** ، باريس سنة ١٩٦٦ ، فإن اللعب هو أساس كل ثقافة» .

■■■■

قراءة فى لوسيان جولدمان



عن البنيوية التوليدية

الدكتور جابر عصفور

لوسيان جولدمان (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الإجتماعى للأدب. لكن أهم ما يميز لوسيان جولدمان عن لوكاش هو التوغل فى التحليل البنيوى لمنجزات الخلق الثقافى، من زاوية تشكيلها ودلالاتها. ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطويرا جدليا لمفهوم الأبنية العقلية الهيجلية التى استغلها لوكاش فى أعماله المبكرة، وبخاصة فى كتابيه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣).

ويهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، ينتمى إليها مبدع العمل. وتحاول دراساته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل فى «رؤية للعالم»، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى، الذى تصدر عنه، والانساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة ـ رؤية العالم ـ باعتبارها «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه، مثلما تتجلى فيه وتتكشف بواسطته؛ فهى ـ من هذه الناحية ـ أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التى تحكمها، والتى ترتد ـ فى النهاية ـ إلى هذه البنية العميقة. ولكن ما هى «رؤية العالم» هذه؟ وعلى أى نحو تتجلى فى الأعمال الأدبية، أو تصوغها الأعمال الأدبية؟ وكيف يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأعمال فى عزلة عنها؟ تلك هى الأسئلة التى يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنها.

- ١ -

لكى نوضح مفهوم «رؤية العالم» باعتباره مفهوما جذريا فى منهج جولدمان، علينا أن نفكر فى «رؤية العالم»، عنده، باعتبارها كيانا أنطولوجيا قاراً داخل العمل الأدبى وخارجه فى آن؛ وباعتبارها أساسا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافى – ومنها الادب – من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، من ناحية ثالثة.

وعند هذا المستوى، يجب أن نضع فى تقديرنا أن لوسيان جولدمان ينطلق من «المادية التاريخية» ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادى أهمية كبيرة فى الحياة الاجتماعية، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذى يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها بالبعض الآخر، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه «الواقع الاجتماعى». وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذى تقوم به فى عملية الإنتاج والعلاقات التى تربطها بغيرها من الطبقات، فإن هذين البعدين يتجاوبان ليصنعا «الوعى الجماعى» للطبقة. أما هذا «الوعى الجماعى» فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة، وهو – كبنية – وعى متحرك لا يتصف بالجمود شأنه – فى ذلك – شأن الطبقة التى تشكله. وأهم خاصية لهذا الوعى أنه موجود فى الطبقة وبها، بمعنى أنه لا يمثل كيانا أنطولوجيا منعزلاً، بل يمثل كيانا قاراً فى «الوعى الفردى» لكل أفراد الطبقة.

لكن هذا الوعى يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة. أما **أولهما** فهو ما يسميه جولدمان «**الوعى الفعلى**» Conscience réelle أو الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب، وينحصر فى مجرد وعى بالحاضر، وأما **ثانيهما** فهو «**الوعى الممكن**» Conscience Possible، وينشأ عن «**الوعى الفعلى**»، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل. وذلك طبيعى لأن الوعى بالحاضر لابد أن يولد وعيا بامكانية تغييره وتطويره. وإذا كان «**الوعى الفعلى**» يرتبط بالمشكلات التى تعانيها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات، أو المجموعات، فإن هذا الوعى الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التى تطرحها الطبقة لتنفى مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن فى العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات.

وعندما يصل «**الوعى الممكن**» إلى درجة من التلاحم الداخلى، تصنع كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التى تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية فى آن – عندما يحدث ذلك يصبح الوعى الممكن «**رؤية للعالم**». وإذن، فأهم شرط من شروط هذه «**الرؤية**» أنها «**رؤية جماعية**» بالضرورة، بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية.

وليس من الضرورى أن تحدث هذه «**الرؤية للعالم**»، عند أفراد المجموعة الاجتماعية، على مستوى «**الوعى**» بالمعنى الفرويدى للكلمة. كما أنها لا تحدث على مستوى «**اللاوعى**» بالمعنى الفرويدى للكلمة ايضا؛ ذلك لأن مفهوم «**اللاوعى**»، عند فرويد، ينطوى على عمليات كبت لا يسمح بها الوعى الفردى، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعى المشكلة لرؤية العالم، عند أفراد الطبقة. إن هذه البنية تحدث، أو توجد، على مستوى ثالث، يمكن أن نسميه – مع جولدمان – مستوى «**الوعى الضمنى**» أو «**غير الوعى**»[1] Non-conscious

وإذا كان «**الوعى الضمنى**»، على هذا النحو، وعيا يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجى الفرويدى، فإنه وعى يتمثل فى بنية فكرية وشعورية وسلوكية، تعمل فى أفراد الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، عملا أشبه بعمل الأنسقة – أو الأنظمة – البيولوجية التى تحكم سلوكنا. ومن المؤكد أنه وعى يتجاوز مفهوم «**اللاوعى الجمعى**» بمعناه المستخدم عند يونج، ذلك لأنه «**وعى ضمنى جماعى**»، له وجود محدد، يتمثل فى نسق من التصورات المتلاحمة، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة، فتجعلهم يشعرون ويفكرون ويسلكون بطريقة معينة؛ فى لحظة تاريخية محددة، وليس فى مطلق الزمان، وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة، وليس تبعا لنماذج عليا ذات طبيعة مطلقة.

ويعنى ذلك أن «**رؤية العالم**» تتميز – فضلا عما سبق – بأنها مفهوم تاريخى، يصف الاتجاه الذى تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، فى فهم واقعها الاجتماعى ككل، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة – أو المجموعة الاجتماعية – وأفعالها، فى وحدة تصورية من ناحية، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى. ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح – رؤية العالم – باعتباره مصطلحا «**يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر، تصل ما بين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة فى أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى.**»[2]

قد ترجع بنا «**رؤية العالم**»، على هذا النحو، إلى مفهوم **لوكاش** عن «**الكلية الاجتماعية**»، ولكن **جولدمان** يطور هذا المفهوم، عندما يتعامل مع «**الرؤية**» باعتبارها «**بنية**» لا تفهم إلا فى تحقيقها لوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية فى ضوء السيكولوجية المتطورة التى ثقفها عن أستاذه **جان بياجيه**؛ فينظر إلى «**رؤية العالم**» باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلا، وباعتبارها نسقا متلاحما يضع المشكلات فى

مقابل حلولها ؛ فتصبح «**رؤية العالم**» ـ والأمر كذلك ـ «**بنية شاملة**» تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الـذى تعانيه الطبقة أو المجموعة ، تماما كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبة فى تطويع الموقف. وهكذا يعرفها جولدمان ـ مرةً أخرى ـ بأنها «**خط متلاحم من المشاكل والإجابات**» . (٣)

ولكن إذا كانت «**رؤية العالم**» لا توجد خارج الأفراد ، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد . إنها من صنع المجموعة ، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره . وإذا كان الخطأ الأساسى لبعض النظريات السيكولوجية ، فيما يرى جولدمان ، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد ، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة ، فإن التركيز ، عند **جولدمان** ، يتركز حول «**الذات الجماعية**» ، التى تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية ، وتنطوى على علاقة بذوات مماثلة من ناحية أخرى ، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد . وهذا كله طبيعى لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنسانى يتم بواسطة الـ «**نحن**» وليس «**الأنا**» . صحيح أن بنية المجتمع المعاصر تميل إلى إخفاء الـ «**نحن**» وتحويلها إلى مجموعة من الذوات المنعزلة ، لكن تظل العلاقة الجماعية قائمة بين الذوات ، فتصنع علاقة الـ «**نحن**» ، التى تتجلى فى ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع . وعند هذا المستوى يترك **جولدمان** مفهوم الذات الفردية ليؤكد **مفهوم الذات المجاوزة للفرد** Trans individual Subject وما يعنيه **جولدمان** ـ بهذا المصطلح ـ هو أن الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، هى حاملة «**الرؤية العالم**» وخالقتها فى آن ، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع فرد ، وإن كانت متضمنة فى وعيه بالضرورة .

وإذا كان مفهوم «**رؤية العالم**» ، على هذا النحو ، يرتبط بمفهوم «**الذات المجاوزة للفرد**» . **فإنه يؤكد** عدة أمور هامة . منها أن هذه الرؤية تتجلى فى الأعمال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة . **ولعل لفظة** «**تتجلى**» ، فى هذا السياق لفظة مراوغة ، تعكر على ما يقصده جولدمان . ومن الأدق أن نقول إن «**رؤية العالم**» تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الأعمال ، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب ، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها .

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار ، بل قيمة كبار القادة السياسيين ، فى جانب منها ، على أساس أنهم المعبرون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى ينتمون إليها . وتتمثل ميزتهم على غيرهم فى أنهم يصوغون هذه الرؤية فى أقصى درجات تلاحمها البنيوى ، بل إن هذه الصياغة هى التى تميز واحدا منهم عن غيره .

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية ـ شأنها فى ذلك شأن الابداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية ـ أعمال فردية وجماعية فى آن . وهى جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات «رؤية العالم» . وهى فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها فى عمل ينطوى على أقصى درجة من التلاحم والوحدة ، فيحقق لرؤية العالم نفسها **أقصى** درجة من **التماسك** والوحدة . وكأن الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين ـ من هذه الزاوية ـ هم الذين يرفعون «**رؤية العالم**» من مستوى «**الوعى الضمنى**» إلى مستوى الوعى الكامل عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى ينتمون إليها . إن أعمالهم ، على هذا النحو ، تنطوى على تلاحم داخلى ينبع من التلاحم الخارجى فى «**رؤية العالم**» ويقوى منه . وبقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعة التولدية للأبنية الداخلية لهذه الأعمال فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التى تولدت منها .

- ٢ -

ولهذا كله يطلق **جولدمان** على منهجه النقدى مصطلح «**البنيوية التوليدية**» **وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين ـ غير منفصلين ـ فى** المنهج . **أما البعد الأول فيتمثل فى** «**بنيوية**» المنهج ؛ **على مستوى النموذج التصورى الذى يحكم** إجراءات المنهج **وممارساته أو تطبيقاته** ؛ **وعلى مستوى الواقع التجريبى للمادة ، من حيث النظر إليها فى علاقاتها التى** تحكم شتاتها الظاهر ، **وتحول هذا الشتات إلى كلية ، أو بنية من** المقولات المتلاحمة . إن الواقع التجريبى ، **من هذا المنظور ، ليس مجرد** ركام من الظواهر أو الأحداث ، **وإنما هو مجموعة من الأبنية . ولا سبيل إلى فهمه** لو نظرنا إليه متجاهلين منطقه البنيوى .

وإذا نظرنا إلى الأدب ، من هذه الزاوية ، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة ، تنطوى على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب ، بل هو مجموعة من الأبنية ، تنظم كل عمل على حدة فى بنية من العناصر المتلاحمة ، وتنظم مجموعة من الأعمال فى بنية أخرى أكثر شمولا ، وكأن «**بنيوية**» المنهج ، على هذا النحو ، نسق تصورى يحكم العملية التى يقترب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك ، وهو العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية ؛ كما أنه نسق تصورى يحكم العمليات التى يتكون بها الموضوع المدرك ذاته ، أو الأعمال الأدبية فى نفسها .

ولكن هذا النسق التصورى ليس نموذجا مجردا يفرضه الدارس على المادة ، كما أنه ليس نموذجا حسيا ، متمثلا فى المادة ، مستقلا تماما عن الدارس المدرك له ، وإنما هو نسق تصورى ينطوى على تجريد وحسية فى آن ، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس فى نفس الوقت ؛ فيمثل ـ من هذه الزاوية ـ تطويرا لصيغة هيجل عن «وحدة الذات والموضوع فى الفكر» ؛ ويؤكد أن أى محاولة لإلغاء الذات تنتهى إلى «**إمبريقية**» زائفة ، كما أن أى محاولة لإلغاء الموضوع تنتهى إلى ذاتية ضارة . **وإذا سيطر القطب الأول ، من هذين القطبين ، سادت الشكلية ، وإذا سيطر القطب الثانى ساد الاسقاط ؛ فينمحى المعنى فى الحالين ، أو تصبح أبنية الأعمال مجرد تصورات مسقطة من الدارس على الموضوع المدروس .**

وعندما يصل المنهج ما بين الذات والموضوع وصلا جدليا ، فإنه يؤكد كلية العملية الادراكية فى دراسة البنية ، مثلما يؤكد الطبيعة

الأنطولوجية لبنية العمل الأدبى ذاته (أو أبنية الأعمال الأدبية) باعتبارها نسقا موجودا خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثرا بها فى نفس الوقت؛ ذلك لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر ـ عن **«رؤية للعالم»** قد توافق أو تخالف (بدرجات متفاوتة متباينة) رؤى العالم المتمثلة فى الأعمال الأدبية. والموضوعية ـ فى هذه الحالة ـ هى عدم التضحية بموقف الباحث، وعدم التضحية ـ فى نفس الوقت ـ بالكيان الأنطولوجى المستقل لبنية الأعمال الأدبية. وبهذه المعادلة الصعبة ـ لا شك ـ يتم الكشف عن التلاحم الداخلى للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، يدمر الأبنية المستقلة للأعمال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث فى التقاط الدلالة، واكتشاف نماذج البنية أو الأبنية. ومهما كانت صعوبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية للحديث عن **«البنيوية»** باعتبارها منهجا، و **«البنية»** باعتبارها نسقا يحكم الظاهرة الأدبية.

والحديث عن «بنيوية» المنهج و «بنية» الظاهرة الأدبية التى يعالجها المنهج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح المنهج على التقاط **«كليات»** الظاهرة الأدبية و **«أنساقها»** و **«نظمها»**، وتحليلها تحليلا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تنطوى على خاصية لا يمكن اختزالها من الأجزاء المنعزلة. ومن هنا يستبعد المنهج أى محاولة **«ذرية»** أو **«تجزيئية»** للاقتراب من الظاهرة، كما يستبعد أى محاولة سوسيولوجية تنحو منحى إمبريقيا خشنا، يتوقف عند مشابهات مضمونية، أو شكلية، منعزلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوى معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التى تصل ما بين هذه الأجزاء، لتمنحها دورا داخل البنية.

ومن هنا تصبح الحركة التحتية الكامنة وراء إجراءات المنهج هى البحث عن «النظام» أو «النسق» القار فى الظاهرة، والذى يكمن وراء شتاتها. إن اكتشاف هذا «النظام»، أو «النسق»، يعنى اكتشاف البنية، وبالتالى اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء، والمفسرة للعناصر والأجزاء فى نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى ادراك الأجزاء فى ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن ادراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أى من حيث دورها التكوينى فى «نظام» أو «نسق»، أو «كلية» من العلاقات المتلاحمة، أى فى «بنية». ولذلك فإن الوقوف عند الأجزاء أو العناصر فى ذاتها إنما هو تدمير لطبيعة الظاهرة الأدبية، بل تدمير لطبيعة أى مدرك يصلح أن يكون موضوعا للبحث.

ولكن كيف توجد «البنية» نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزلها عن ذات فاعلة تصنعها كموضوع؟ **وهل يمكن تصور «البنية» باعتبارها نسقا مجردا بعيدا عن «وظيفة». وبالتالى بعيدا عن «معنى»، له دلالته التاريخية وشرطه الاجتماعى؟** إن هذه الأسئلة ـ على مستوى الأدب ـ تعنى ربط الأعمال بكتابها، كما تعنى ربط كتابة الأعمال بتأدية وظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤديا لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

وعند هذه النقطة تدخل **«رؤية العالم»** فى صميم المنهج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثانى للمنهج، أعنى ذلك البعد الذى ينظر إلى البنية من حيث **«تولدها»**، باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط انتاجها، ومحققة لوظيفة أساسية تتصل بالمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التى انتجتها. إن البنية ـ من هذا المنظور ـ لا تنفصل عن الممارسة، ولا تنعزل عن السلوك الوظيفى لإنسان تاريخى. ولذلك لا يمكن فهمها منفصلة عن «البراكسيس Praxis» التاريخى ـ إذا استخدمنا هذا المصطلح الأثير عند جولدمان ـ كما لا يمكن عزلها عن السلوك. **وإذن، فلا وجود لبنية دون وظيفة، ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذى يحدد البنية، ولا وجود للاثنين معا دون ذات مجاوزة للفرد، تواجه مشكلا تاريخيا محددا.**

يقول جولدمان: «إن البنيوية التوليدية **مفهوم علمى وإيجابى عن الحياة الإنسانية، وهو مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجى، ويتصلون بهيجل وماركس وبياچيه على أساس معرفى، مثلما يتصلون بهيجل وماركس وجرامشى ولوكاش على أساس تاريخى اجتماعى**[٤]». إن هذا الاتصال الذى يتحدث عنه جولدمان بين البنيوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعنى التسليم بالبحث عن نسق، أو نظام، فى كل عمل أدبى، أى محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنعزل، من حيث هى نتاج لذات، فى مستوى فردى يتقوقع فى «اللليبيدو»[٥] عند فرويد؛ به تتكشف دلالتها ـ فى جانب منها ـ على مستوى السلوك، حيث تصبح حلا لمشكل أو إعادة لتوازن معرفى، فى ضوء سيكولوجية چان بياچيه، كما تتكشف دلالتها ـ فى جانبها الآخر ـ على مستوى تولدها من رؤية ذات جماعية مجاوزة للفرد. وهكذا تصبح «**البنية**» وظيفة تؤدى، لتحقق توازنا مفتقدا بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخى محدد تواجهه. وبقدر ما تحل هذه الأبنية الجديدة مشكلا فإنها تولد أبنية متمايزة تمايز الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية. وبقدر ما تتمايز الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية فإنها تتجاوب بنيويا من حيث علاقتها بالأبنية الأشمل التى تولدت منها.

إن بنية العمل الأدبى ـ من هذه الزاوية ـ نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد. هذه الذات تواجه عالما اجتماعيا مبنيا، وعلى نحو يحدث تعارضا بين طموحاتها وعلاقاته. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعى، المستقلة والموجودة سلفا، وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض؛ لتحل بها الذات الجماعية مشكلها، وتخلق بها توازنا جديدا يمكنها من الاستمرار فى هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هى «وعى ممكن» يصنع بتلاحمه ووحدته «رؤية للعالم». وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات المتلاحمة، فإنه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا لا يحل إلا بعملية هدم لأبنية وبناء لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفتقد، وتمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.

ومادام العمل الأدبى «**بنية متولدة**» عن هذه البنية الأشمل ، فإنه لابد أن يؤدى وظيفة مرتبطة بالاتجاه الذى تتوجه إليه البنية الأشمل . إن وظيفته ـ على هذا النحو ـ هى التى تصنع بنيته . كما أن هذا الوظيفية هى التى تكسب العمل الأدبى دلالته ، بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل .

ومعنى هذا كله أن «**البنيوية التوليدية**» منهج يتحرك فى بعدين من حيث الظاهر . ولكنها بعد واحد معقد فى حقيقة الأمر . أعنى أنه منهج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبى ، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه . إنه منهج لا يفهم العمل الأدبى إلا باعتباره نسقا من العلاقات المتلاحمة داخليا . ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق ، أو كنظام مستقل عما عداه مكتف بنفسه ، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلى نفسه . ولكن المنهج عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلى يضطر للعودة إلى الخارج ، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج ، فلا يتوقف عندها إلا لكى يفهم رؤيتها ، باعتبارها بنية أشمل ولدت بنية العمل الأدبى ، ثم يعود المنهج إلى العمل الأدبى مرة أخرى ، وهكذا دواليك ، حتى يتعمق المنهج فهم العمل من حيث هو بنية متعددة المستويات .

وإذا اردنا أن نقترب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبى ، على هذا النحو ، قلنا إن العمل الأدبى بنية مادام ينطوى على نسق متلاحم لموقف تاريخى . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالبنية ذات طابع وظيفى من حيث أنها تجاوز «**نوعى**» لمشكل قار فى أعماق هذا الموقف . وهى بنية «**دالة**» من حيث أنها تنطوى على معنى موضوعى لهذا المشكل . وهى بنية «**جمالية**» ، لأنها تجاوز نوعى ، أى لأنها صياغة «**خيالية**» وليست «**تصورية**» للمشكل . وهى بنية «موازية» أو «متجاوبة» مع أبنية أخرى ، تصوغ المشكل صياغة نوعية مغايرة ، مثل الفلسفة التى قد تصوغ نفس المشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الخيال . وهى لذلك كله بنية «**متولدة**» **عن بنية أشمل** ، **وأبنية أشمل هى «رؤية العالم» عند المجموعة الاجتماعية** ، **أو الطبقة** ، **التى ينتمى إليها الأديب** . وإذن فالعمل الأدبى بنية «**جمالية دالة**» لا يتحدد طابعها الجمالى ، إلا بما تنطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته ، مثلما تحدد منهج دراسته من منظور نقدى هو منظور «**البنيوية التوليدية**» .

ـ ٣ ـ

ولعل ما فعله **جولدمان** مع **راسين وبسكال** ، فى كتابه «**الإله الخفى**» (١٩٥٦) ، أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى . لقد تكشفت له فى مسرحيات **راسين** «**بنية**» متكررة من المقولات ـ **الله والانسان** ، **والعالم** ـ تتغير فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، إلا أنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون العالم باعتباره العالم الممكن الوحيد ، لأن الله غائب عنه ، فإنهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة ، غائبة دوما عن النظر . ويجد جولدمان أساس هذه الرؤية فى الحركة الدينية التى عرفت ، فى فرنسا ، باسم «**الجنسينية**»[٦] ويفسر لوسيان جولدمان «**الجنسينية**» ، بدورها ، باعتبارها نتيجة لإزالة نبالة المسوح Noblesse de robe من موظفى البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية ، رغم تضاؤل قوتهم مع نمو الحكم المطلق .

ولا يكتفى **جولدمان** بذلك بل يكشف عن تماثل بنيوى آخر بين «**تراجيديات**» **راسين** وكتاب «**الأفكار**» **لبسكال** ، ويصل ما بين البنيتين على مستوى التولد ، عندما يردهما إلى رؤية العالم عند الجنسينية ، وعندما يرد **الجنسينية** ـ وتراجيديات **راسين** و«**أفكار**» **بسكال** بالتالى ـ إلى مشكل اجتماعى لمجموعة اجتماعية محددة ، وعلى نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة فى البنية الأشمل والأبنية الأقل شمولا . ولكى يثبت جولدمان كل هذا ، فإنه يتحرك ، فى كتابه المهم «**الإله الخفى**» . على النحو التالى :

ـ فى مرحلة ازدهار الحكم المطلق فى فرنسا فى القرن السادس عشر ، نظّم **الملك** بيروقراطية تدعمه من المحامين البرجوازيين ، وجعل منهم نبلاء بمرسوم ملكى ، مما مكنهم من تشكيل ما سمى النبالة الشرعية ، فى مقابل الأرستقراطية **الاقطاعية القديمة** . ولما كانت هذه النبالة الشرعية تدين فى وجودها الاجتماعى إلى **الملك** فقد أصبحت عونا له فى صراعه ضد الارستقراطية . ولكن حدث ، فى أوائل القرن السابع عشر ، أن شعر لويس الثالث عشر أن النبالة الشرعية Officiers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما ، فخلق بيروقراطية أخرى منافسة لها Commissaires ، ومنحها حقوق وامتيازات البيروقراطية الأولى . وكان من الطبيعى ، والأمر كذلك ، أن تجد النبالة الشرعية نفسها فى مأزق صعب . لقد كان أبناؤها يدينون بوجودهم إلى الملك الذى انقلب عليهم وتخلى عنهم لأسباب غير معروفة . ولما كان هؤلاء بلا أحلاف طبقيين فقد ظلوا عاجزين فى مواجهة تصاعد الحكم المطلق ، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلقهم .

ـ فى سنتى ١٦٣٧ ـ ١٦٣٨ تشكلت طائفة دينية هى «الجنسينية» . ورغم أنها كانت حركة دينية ، يفخر ممثلوها بنقائهم الكاثوليكى ، وبمحاربتهم التحرر والإباحية ، إلا أن الحركة صارت دريئة لهجوم الكنيسة والحكومة ، وبالتالى هدفا للاتهام بالهرطقة فى الدين . وعندما حلل جولدمان التعالم النظرية لكل من أرنو Arnauld وبارسوس Barcos وغيرهما من أقطاب الجنسينية ، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية : لقد أكد الجنسينيون أن الله تخلى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص . ومادامت نعمة الخلاص منسحبة من العالم فليس فى العالم نفسه سوى الشر القاهر ، الذى يجر كل أفعال الإنسان إلى شراك المعصية المهلكة . ومادام العالم على هذا النحو ، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه ، فلا مفر للانسان من مواجهة المقدور علبه فى هذا العالم ، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا فى مواجهته .

ويكشف جولدمان ، على هذا النحو ، عن تماثل بنيوى دقيق بين المأزق الاجتماعى للنبالة الشرعية والتعاليم الدينية للجنسينية . ويتضح التماثل على النحو التالى فى :

المجال الإجتماعى	المجال الدينى
١ ـ خلق الملك النبالة الشرعية لكنه تخلى عنها لأسباب غير معروفة .	خلق الله العالم ولكنه تخلى عنه لأسباب غير معروفة .
٢ ـ فأصبحت الظروف الإجتماعية مدمرة .	وأصبح العالم شرا كاملا .
٣ ـ فلا قدرة للنبالة على مواجهة المقدور الملكى .	فلا قبل للانسان على الخلاص فى [illegible]

ـ إن هذا التماثل البنيوى يكشف عن رؤية مأساوية للعالم ، وهى رؤية وجد كل من **بسكال وراسين** مكوناتها فى الجنسينية التى تأثرا بها ، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر (**أعنى صياغة تصورية عند بسكال وصياغة خيالية عند راسين**) لكن كل صياغة تتجاوب بنيويا مع الأخرى . على أساس من المقولات المتكررة ـ الله ، والانسان ، والعالم ـ بحيث تتجاوب الصيغتان بنيويا ، فتمثل كلتاهما تطويرا لمكونات الرؤية المأساوية للعالم ، ووصولا بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة .

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هى التى صنعت أعمال **بسكال ومسرح راسين** فإنه يعنى أن أعمالها تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعى ، واجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبحث عنه **جولدمان** ، على هذا النحو ، هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه . وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التى يتحول بها موقف تاريخى لمجموعة اجتماعية ، أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبى ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة ، أو الطبقة . على أن ادراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبى باعتباره بنية منغلقة على ذاتها ، بل باعتباره «**بنية متولدة**» . والسبيل الوحيد لدراسة العمل الأدبى ، على هذا النحو ، هو أن نبدأ بالعمل لكى ننطلق منه إلى التاريخ ، ثم نعود من التاريخ إلى العمل الأدبى ، فى حركة أشبه بحركة «المكوك» .

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية ، من حيث أنها تقوم على منهج جدلى ، يتحرك ـ دوما ـ ما بين العمل الأدبى ورؤية العالم والتاريخ ، وعلى نحو يكيف معه المنهج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة فى ضوء الآخر .

وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة فى الدرس الأدبى ، هما «**التفسير**» ـ أو «**الفهم**» ـ و«**الشرح**» . أما التفسير فهو الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبى ، أى الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل . أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها . وإذا كان التفسير درساً على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبى فإن الشرح درس اجتماعى على مستوى البنية الخارجية الأشمل .

ولذلك يقول جولدمان إن الشرح يتصل ، تحديدا ، بما يتجاوز نص العمل الأدبى ، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبى ، ذلك «**لأن فهم الظاهرة هو وصف بنيتها وعزل معناها . أما شرح الظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات .**»(٧) على أن الحركة بين التفسير والشرح ليست حركة متعاقبة تسير فى اتجاه أفقى لا يتكرر ، وإنما هى حركة متعاكسة ، بمعنى أننا ننطلق من التفسير إلى الشرح ، ثم نعدّل من التفسير فى ضوء الشرح ، وهكذا دواليك .. حتى نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبى .

والأساس الفلسفى لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد ابستمولوجية (معرفية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المجرد إلى الملموس ، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه . ويرى **جولدمان** أن هذه المراوحة بين الكل والأجزاء هى الأساس الذى تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح . ومن هنا فإن كليهما لا يمثل اجراءً عقلياً مباينا للآخر ، بل وجهين لإجراء مركزى ؛ بحيث يتضمن التفسير وصف البنية المتأصلة فى الموضوع المدروس ، وينطوى الشرح على إدماج البنية المفسرة فى بنية أشمل ، وكأننا إزاء نفس العملية المنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين فى التطبيق . ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند **جولدمان** ـ من الوجهة الهرمنيوطيقية ـ يعد مناقضا تماماً للتعاليم الكنطية الجديدة التى تؤكد انفصال الشرح السببى (ومجالها العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (ومجالها العلوم الاجتماعية والتاريخية) . وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح ، على هذا النحو ، فإنه يؤكد ، فيما يرى **جورج هواكو** ـ نوعا من السياقية الجذرية Radical contextualism يدعم النمط المتلاحم للعملية الادراكية للموضوع المفسر.(٨)

- ٤ -

يترتب على كل هذه المفاهيم السابقة للبنيوية التوليدية اختلاف جذرى مع كثير من مناهج النقد الأدبى المعاصرة . وأهمها ـ فى هذا السياق ـ منهج التحليل النفسى ، والمنهج البنيوى اللغوى أو الشكلى (فيما يسميه جولدمان) والمنهج الاجتماعى التقليدى . ومن المنطق أن يدخل جولدمان فى حوار مع مثل هذه المناهج المغايرة ، توضيحا لمنهجه من ناحية ، ودفاعا عنه من ناحية ثانية ، وكشفا عن خلل المناهج الأخرى فى مواجهة منهجه من ناحية ثالثة . ولن أحاول ـ فى هذا السياق ـ حصر المناهج المخالفة ، وإنما أذكر أهمها ، من زاوية الحوار بينها وبين «**البنيوية التوليدية**» توضيحا للمبادئ التى ينطوى عليها المنهج الأخير .

أما منهج «التحليل النفسى» فهناك مجموعة من المشابهات تصل ما بينه وبين «البنيوية التوليدية» على مستوى السطح ؛ إذ هناك ـ أولا ـ فكرة النظر إلى السلوك الإنسانى باعتباره مشكلا لجانب من بنية دالة ؛ وهناك ـ ثانيا ـ التسليم بأن السلوك الإنسانى لا يمكن فهمه إلا بعد دمجه فى بنية أشمل ؛ وهناك ـ ثالثا ـ النتيجة اللازمة ، وهى استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها . إن هذه الجوانب الثلاثة تقيم مشابهات بين

«التحليل النفسى» و «البنيوية التوليدية» ، بل تجعل من التحليل النفسى «بنيوية توليدية» بمعنى من المعانى . ولكن هذه المشابهات تقع ـ كما قلت ـ على مستوى السطح فحسب ، أما على المستوى الأعمق . بكل ما يحكمه من مبادئ معرفية أو وظيفية ، فإن المنهجين يتميزان تميزاً جذريا ، ويصلان إلى درجة من التعارض الحاد ، تقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردى والتفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية .

من هذه الزاوية ، ترى **«البنيوية التوليدية»** أن **«التحليل النفسى»** . عندما يقودنا إلى **«اللاوعى»** الفردى ، يقودنا إلى منطقة **«مائعة»** يصعب تحديدها أو تثبيتها ، بالمعنى التجريبى ، ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة . يضاف إلى ذلك أن **«التحليل النفسى»** يقودنا خارج العمل الأدبى منذ اللحظة الأولى ، ودون أن يتوقف ليكتشف البنية الذاتية له . إنه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية متأصلة ، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداخلى ، بل ينظر إلى العمل باعتباره **«عرضا» يشير مباشرة إلى «لاوعى»** الكاتب ؛ فيتحول العمل الأدبى ، منذ اللحظة الأولى ، إلى تعبير فردى على مستوى اللاوعى . وبقدر ما يعزل هذا الإجراء العمل الأدبى عن وظيفته الاجتماعية ، فإنه يحوله إلى **«وثيقة»** غير أدبية بالضرورة ؛ وأعنى **«وثيقة»** يتعامل معها التحليل النفسى باعتبارها اشباعا مصعدا لرغبة فى «تملك موضوع» ، وجماعا من **«المونتاجات»** النفسية الفردية ، أو تمثيلا أمينا أو مشوها لعدد بعينه من حقائق اللاوعى . وفى هذا كله الغاء لأدبية الأدب من ناحية ، وتقليص لوظيفته من ناحية ثانية . وعدم تمييز بينه وبين نتاج **«مجنون»** ـ مثلا ـ من ناحية ثالثة .

وتؤكد البنيوية التوليدية ـ فى مقابل ذلك ـ أنها تنظر ـ منذ البداية ـ إلى الطبيعة الأدبية للعمل الأدبى ، أى تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية لبنية ، وذلك من خلال تمييزها المستمر بين جانبى التفسير والشرح من العملية المنهجية الموحدة ـ رغم تعقيدها . يضاف إلى ذلك أن البنيوية التوليدية لا تدمج السلوك الإنسانى فى بنية فردية ، وإنما فى بنية جماعية ، فلا تنظر إلى **«ذات»** السلوك باعتبارها ذاتا قائمة على مستوى الليبيدو بل باعتبارها ذاتا جماعية ، توجد على مستوى آخر للوعى . ولذلك يقول **جولدمان** إن التحليل النفسى يختزل السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية ، وفى شكل واحد لرغبة فى موضوع ، بغض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التسامى بها . أما البنيوية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى الليبيدو (الذى يدرسه التحليل النفسى) عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية لذات جماعية ، بحيث تؤكد البنيوية التوليدية ، دوما ، أن هذه الذات لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه الانسجام .(٩)

وبقدر ما يوحد التحليل النفسى بين الشرح والتفسير فإنه يبحث عن المبدأ الشارح للعمل الأدبى فيما دون وعى الكاتب ، وليس فى العمل الأدبى ذاته . ومن هنا يشرح العمل بما ليس فيه ، ويحيله إلى مجهول قار فى أغوار لا وعى فردى متعال عنه . وبغض النظر عن خطورة التسوية بين جانبى التفسير والشرح للعمل الأدبى فإن الإحالة إلى مجهول للاوعى تدمر سلامة المبدأ الشارح ، مثلما تدمر سلامة التفسير . أن التفسير ، أى فهم العمل الأدبى . فيما تراه البنيوية التوليدية ، عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة ، دون أى إضافة إلى نص العمل الأدبى . ويحدد **جولدمان** التفسير على نحو بالغ الصرامة ، عندما يقول : **«إن هذه العملية يجب أن تخضع لقاعدة أساسية مؤداها أن التفسير يضع النص ، كل النص ، فى اعتباره دون أن يضيف إليه شيئا . وقد قلت إن المرء ليس له أى حق فى أن يضيف شيئا إلى اوديب عند** سوفكليس **فيفترض أن أوديب كان ينطوى على رغبة لا واعية فى الزواج من جوكاستا ، ذلك لأن فكرة سفاح القربى لست مقررة فى أى مكان من نص أوديب»**(١٠) .

والحديث عن سفاح القربى عند أوديب لسوفكليس أشبه بالحديث عن **«المرحلة المصية»** التى تتشبع فى شعر نزار قبانى ، مثلا ، وتتجلى ـ فيما تصور ناقد معاصر ذات مرة ـ فى الحديث عن «النهود» و «الحلمات» والأعضاء الجنسية للمرأة ـ كلها أحاديث لا تقع فى نطاق التفسير ، لأنها تتجاوز النص ؛ ولا تقع على مستوى المبدأ الشارح ، لأنها لا تؤسس حقيقة تولد النص . **وإذا أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكتاب ، وأننا نتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرضية ، وأننا نتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وعى الكتاب ، وأننا نفتش ـ أول ما نفتش ـ عن البنية الداخلية للنص ـ إذا أضفنا ذلك كله فإن الأغلبية الساحقة من الشروح النفسية تبدو ـ من وجهة نظر جولدمان ـ وكأنها «توليفات» ذكية لعلم نفس خيالى ، ينهض على شواهد واهية .**

وحتى عندما تنجح الشروح النفسية ، أحيانا ، فإنها لا تفلح إلا فى الإبانة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبى وأى شرح ـ **فيما يقول جولدمان** ـ لا يفسر إلا من ٥٠ ٪ إلى ٦٠ ٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية ، وإنما يرتبط بالذكاء اللماح فحسب ؛ ذلك لأن سلامة المبدأ الشارح ترتبط بقدرته على تبرير معظم ـ إن لم يكن كل ـ العناصر التكوينية للنص من ناحية ، وبقدرته على تكييف كل المتغيرات التى تبدو متعارضة لأول وهلة . ومن هنا ، يجب على



الناقد ان يتيقن ، فى كل الاحوال ، مما يقول ؛ فلا يفترض – اهتبالا – أن هذا العمل الأدبى أو ذاك يؤسس بنية ، بل يجب على الناقد – فى جميع الحالات – أن يصل إلى نمط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة الإمبريقية التى يتألف منها العمل الأدبى ، أو تتألف منها الأعمال الأدبية .

وليس من الافراط – والأمر كذلك – أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع ، أو أربعة أخماس النص ، وإلا أسلمنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات الهوج ، التى تطوح بالنص فى كل اتجاه ، وتجعله قابلا لكل صورة ، نيفقد النص – فى النهاية – بعده الأنطولوجى .

ومعنى هذا كله أن العمل الأدبى ليس تعبيراً مباشرا عن « **اللاوعى الفردى** » للكاتب ، وأهم من ذلك أنه **ليس تعبيرا مباشراً عن أى شئ** .

وليس يعنى مثل هذا الفهم إلغاء ارتباط العمل الأدبى بشئ خارجى ؛ فالجذر المحرك للبنيوية التوليدية كلها هو الصلة التى تربط بين بنية العمل الأدبى وأبنية معينة من الوعى فى المجتمع ، ولكن معناه أن الصلة تقع على أساس بنيوى ، أى على مستوى التماثل أو التجاوب بين الأبنية ؛ مما يعنى إلغاء مفهوم المحاكاة الكامن فى وصل العمل الأدبى بالوعى الفردى ، والانتقال بالعمل من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية ، لها استقلالها .

ومن هذه الزاوية تعالج البنيوية التوليدية مشكلة العلاقة بين « المقاصد الواعية » للأديب و« الدلالة الموضوعية » لأعماله ، فتؤكد « الدلالة الموضوعية » باعتبارها الغاية الأساسية التى يسعى إليها الناقد . ولكنها لا تتطرف فتلغى المقاصد الواعية ، كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism **فى أمريكا**[11] ، **كما لا تتطرف فتبالغ فى تأكيد هذه المقاصد ، كما يفعل بعض دارسى الهرمنيوطيقا المعاصرين ، كرد فعل للنقد الجديد**[12] ، **وإنما تعالج البنيوية التوليدية هذه « المقاصد » من منظورها الخاص الذى يلحّ على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبى باعتباره بنية معبرة (على مستوى التولد البنيوى) عن رؤية العالم .**

إن **جولدمان** يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية للمؤلف – أى أفكاره الفلسفية ، أو السياسية ، أو الأدبية – وبين الطريقة التى يشعر بها ، أو يرى بها العالم الذى يخلقه . ويؤكد أن انتصار المقاصد الواعية إنما هو تدمير للعمل الأدبى الذى تعتمد قيمته الجمالية على مدى تعبيره – رغم المقاصد الواعية للكاتب ، بل عكسها فى كثير من الأحيان – عن الطريقة التى يشعر بها الكاتب ، أو يرى بها شخصياته . والأمثلة المشهورة على ذلك ، عند **جولدمان** ، تردنا إلى **بلزاك ، ودانتى ، وجوته** ، وهى تذكرنا بتمييز **لوكاش** الشهير بين « **الوعى الأيديولوجى** » و « **الإدراك الجمالى** » ، وهو تمييز يقود – على مستوى التفسير – إلى التحليل الأدبى المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل ، على مستوى العلاقات الأدبية لبنيته ، مثلما يقود – على مستوى الشرح – إلى الكشف عن التوازى الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البنية الأشمل التى يتولد منها العمل ومن هذا المنظور يقول جولدمان إن العمل الأدبى له – بالتأكيد – وظيفة فردية دالة عند صاحبه ، ولكن هذه الوظيفة لا تتصل اتصالا مباشرا بالبنية التى تحكم العمل ، بل ما أكثر ما تتعارض معها . والحل الأمثل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الالغاء التام للمقاصد الواعية للكاتب ، والتعامل معها – فى نفس الوقت – باعتبارها جانبا من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد فى « الشرح » . ومن هنا يصبح شأن المقاصد الواعية شأن أى عمل نقدى آخر يمكن أن يفيد منه الناقد ، بشرط أن يؤسس تفسيره الخاص معتمدا على النص الأدبى وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية أى قيمة متميزة .

ولو عكس الناقد الأمر وتجاهل المقاصد الواعية تماما فإنه قد يحرم نفسه من معطيات تجريبية ، يمكن أن تعينه – ولو بطرائق غير مباشرة – فى الشرح . ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبى إلى نوع آخر من التراجم والسير . وتتجلى خطورة الوضع الأخير فى فرض مبدأ خارجى مغاير للعمل الأدبى ولن ينتج عن فرض هذا المبدأ سوى تدمير التلاحم الداخلى لبنية العمل الأدبى . وإزاء هذا الوضع الخطر تؤكد البنيوية التوليدية أن « السيرة » ليست عنصرا فى شرح العمل الأدبى ، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواعية ليست عنصرا أساسيا فى فهم أعماله الأدبية ، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية زاد استقلال وجودها الخاص ، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها – ذاتيا – إلى الشرح ، بواسطة تحليل وعى الطبقات الاجتماعية المختلفة .

هل يعنى هذا كله الغاء الوظيفة الفردية ونفيها فى الابداع الأدبى ؟ بالقطع لا . وإنما يعنى تأكيد أن هذه الوظيفة – مثل غيرها من الحقائق – وظيفة جدلية ، يجب أن نبذل أقصى الجهد كى نفهمها . ولا يحلم أحد – فيما يقول جولدمان – بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها ، ولكن يظل لهذه الأعمال منطقها الخاص ، فلا تصبح مجرد استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلى . إن هناك تلاحما داخليا فى بنية الجماع الشامل من الكائنات والأحداث الحية فى الأعمال الأدبية ، وبقدر ما يشكل هذا التلاحم – فيما يقول جولدمان – كليات هذه الأعمال فإنه يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر ، ثم علاقتها جميعا بغيرها . « ولذلك فإنه كلما زادت عظمة العمل الأدبى زاد طابعه الشخصى ؛ لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية ، قادرة على أن تفكر فى كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها . وإذا كانت رؤية العالم تظل – دوما – فى حالة صنع ، فإنها تبزغ بشق الأنفس فى وعى المجموعة الاجتماعية ، وتحتاج إلى الكاتب العبقرى النابه الذى صوغها ويكشفها للوعى . وكلما كان العمل أكثر تعبيرا عن كاتب عبقرى فإنه يغدو أكثر قابلية للافهام الذاتى ، دون أن نحتاج إلى الاشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية »[13] .

- ٥ -

وإذا كان الخلاف بين « **البنيوية التوليدية** » و « **التحليل النفسى** » يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبنية ، واختزالها – فى التحليل النفسى – إلى ذات فردية تقع على مستوى « **الليبيدو** » فى لاوعى الفرد ، فإن الخلاف بين « **البنيوية التوليدية** » واتجاهات البنيوية الشكلية المعاصرة

يرجع إلى أن هذه الاتجاهات الأخيرة تلغى هذه الذات تماما ، لتحل محلها نسقا مجردا متعاليا دون «ذات» ، إلى درجة تصبح معها البنية نظاما شكليا ، منغلقا على نفسه ، ينطوى على تحولات داخلية ، لا تخضع لأى شئ سوى هذا النظام ، ولا تتصل بأى شئ خارجه .

ومادامت **«البنيوية التوليدية» تؤكد الأهمية الأساسية للأبنية فى فهم التاريخ فإنها لابد أن تتولى الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير منفصلة عن وجود الذات المجاوزة للفرد ، على أساس أن الاخيرة هى العنصر الفعال فى البنية ، والفاعل الذى يحدد وظيفتها . ومن هنا فإن البنيوية التوليدية ، كمنهج ، تؤكد أن البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الإنسان ، أو يستبعده من التاريخ ، ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون** ، أو معنى ، أو وظيفة ، أو ذات ، بل يؤكد المنهج ـ على العكس من ذلك ـ البنية باعتبارها خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلاقة ، تصنع النسق وتخلق الأنظمة ، فى حركتها التاريخية ، أى فى ممارساتها الدالة . ولذلك لايكف جولدمان عن تذكيرنا بأن علينا أن ندرك أن لكل بنية دلالة ، وأن هذه الدلالة نتاج ذات فاعلة ومحققة لوظيفة ؛ فإذا حذفنا الذات واستبعدنا الوظيفة دمرنا دلالة البنية ، وحولناها إلى مجرد نسق جبرى مغلق .

ولا يكتفى **جولدمان** بذلك بل يصب هجومه على **«البنيوية الشكلية»** أو **«البنيويات اللغوية»** كما يمثلها **كلود ليڤ شتراوس** فى الإنثولوجيا ، ولاكان فى التحليل النفسى ، والتوسير فى بعض تيارات الماركسية المعاصرة ، ورولان بارت فى النقد الأدبى[١٤] والجذر الخلافى بين بنيوية جولدمان التوليدية وكل هذه البنيويات يتمثل فى أنها تلغى ـ فى تقديره ـ فاعلية الذات فتلغى التاريخ ؛ وتتجاهل الوظيفة فتدمر الدلالة . ولذلك يقول عن **ليڤى شتراوس** ـ على وجه الخصوص ـ «**إن ليڤى شتراوس** يمثل نسقا شكليا يهدف إلى الاستبعاد التام لأى اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى» .

وما يقدمه جولدمان ، فى مواجهة ، «**شكلية**» البنيوية عند **ليڤى شتراوس** هو «**توليدية**» البنية ، مما يعنى ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة فى التاريخ وليس خارج التاريخ . ويلح **جولدمان** ـ فى هذا الإطار ـ على أن الابداع الأدبى جانب من جوانب السلوك الإنسانى . قد يكون جانبا متميزا . لكنه يظل جانبا ينطوى على نفس الطبيعة التى تحكم غيره من الجوانب ، فيظل خاضعا ـ بالتالى ـ إلى نفس القوانين . وينطوى هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنسانى لا يمكن أن يكون سلوكا إلا إذا كان دالا ، أو يسعى إلى أن يكون دالا ؛ ذلك لأن الإنسان ، عندما يقوم بأى فعل من الأفعال ، فإنما يواجه موقفا ينطوى على اداء مهمة ، أو ينطوى على مشكلة تتطلب حلا. ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان ، فى تغييره العالم بسلوكه فيه وإزاءه ، عن استجابة دالة إلى المشكلة التى تواجه هذا الإنسان . يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل ، بغض النظر عن نجاحه فى ذلك ، إلى أن يصالح بين استجابات مختلفة ، يضطر إلى أن يقدمها فى مواجهة المشاكل المختلفة التى تواجهه ؛ وأعنى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا بنيه متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم . ومن هذه الزاوية فإن النشاط الثقافى بأشكاله المختلفة ـ دينية ، فلسفية ، فنية ، أدبية ـ يؤسس نوعا معينا من السلوك ، من حيث أنه يحقق ، فى كل مجال من مجالاته ، بنية متلاحمة دالة[١٥] .

وإذا كان السلوك الإنسانى محاولات مستمرة تتمثل فى استجابات دالة إلى مواقف ، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث ، أو فاعله ، والموضوع الذى يؤثر فيه . ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب ، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنسانى فيه العالم ، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملائمة توازن سابق ، فيولد اتجاها إلى توازن جديد ، يتم تجاوزه هو الآخر ، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة . ومن هنا يصبح الواقع الإنسانى منطويا على عمليات مزدوجة الجانب ، تتمثل فى هدم توازنات (أبنية قديمة) ، وبناء كليات جديدة ، تمكن من خلق توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية[١٦] .

وإذا كان هذا الفهم للسلوك الإنسانى يعنى تحديد البنية باعتبارها وظيفة ، ترتبط بتجاوز التعارض فى الموقف السلوكى ، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق ، وأنها تتغير بتغير نسق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها . وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأعمال الأدبية ، قلنا : إن الأعمال الأدبية أبنية مشروطة بالموقف المتعارض الذى أدى إليها ، وأنها ليست أبنية متعالية تفهم خارج وظيفة ، أو خارج الموقف ، وإنما هى أبنية مرتبطة بوظيفة ، ونابعة من موقف ، وبالتالى لابد أن تتغير إذا تغير الموقف ، وتطلب أداءً جديدا لوظائف .

وما دمنا قد أكدنا الموقف ، على هذا النحو ، وأكدنا الوظيفة ، فقد أكدنا بالتالى الذات الفاعلة فى البنية ، فأثبتنا المجتمع والتاريخ . وأهم من ذلك أن هذا الفهم لابد أن يؤكد الطابع الجدلى لتحولات البنية ، بحيث لا ترتد هذه التحولات إلى قوانين منغلقة فى نسق مستقل بنفسه وكامل فى ذاته ، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التى تواجه موضوعها .

وربما كانت كلمة «**بنية**» ، فى هذا السياق ، كلمة مراوغة ، لأنها تنطوى على إيحاء بالسكون ، ولكن هذه المراوغة تختفى عندما نربط بين «**الأبنية**» و «**الاتجاهات السلوكية**» . ونحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكاملية التى تنطوى على عمليات هدم وبناء . ومن هنا يمكن النظر إلى الأعمال الأدبية ، على مستوى دياكرونى ، (تعاقبى) ، باعتبارها عمليات بنيوية تنطوى على هدم لأبنية قديمة ، وتأسيس لأبنية جديدة ، بحيث نضع ، فى هذا المستوى ، مجموعتين من العوامل تحدث التحول فى الأبنية ، أما أولهما فداخلى ، ولكنه لا يفهم إلا من حيث هو استجابة لمجموعة أخرى من العوامل الخارجية . وعندما نفهم الجدل بين المجموعتين فإننا نفهم المنطق الداخلى لبنية الأعمال الأدبية ، ونفهم بالتالى تحولاتها التى تتحدد فى ضوء قانون آخر عن «الانتقال من الكم إلى الكيف» إلا أنه يصبح ـ هنا ـ قانونا معدّلا يرادف التحول من استجابات بنيوية قديمة إلى استجابات بنيوية جديدة ، مختلفة التوجه .

وإذا عدنا إلى المبدأ الأساسى وهو أن الابداع الأدبى جانب من السلوك الإنسانى يخضع لنفس القوانين ، من حيث أنه ينطوى على محاولة

لخلق التوازن . فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة ، وأهم من ذلك أنه يقودنا إلى فهم هذه الذات الفاعلة باعتبارها ذاتا مرتبطة بمجموعة إجتماعية ، أو طبقة . وعندئذ نواجه مبدأ جديدا ، يلزم عن المبدأ الأساسى ، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمل الأدبى والعمل الأدبى ككل . وإذا صح هذا المبدأ اللازم . وهو صحيح عند جولدمان ، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التى يحقق لها العمل وظيفة دالة . أى أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبى ، وفى نفس الوقت ، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل . وهكذا نصبح مطالبين — على مستوى الاجراءات التطبيقية — بالقيام بعملية مزدوجة ، محورها الأول هو الفهم أو التفسير ، على مستوى علاقة الأجزاء بالكل فى العمل الأدبى ، ومحورها الثانى هو الشرح على مستوى تماثل ، أو تجاوب ، هذه العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأعمال والمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة .

- ٦ -

وإذا عدنا ، مرة أخرى ، إلى **راسين** الذى درسه **جولدمان** وقارنا بين دراسته ودراسة **رولان بارت** ، وهو بنيوى شكلى ، إن لم يكن أهم البنيويين الشكليين قاطبة ، أمكن لنا أن نلمح الفرق بين توجه «**البنيوية التوليدية**» و «**البنيوية الشكلية**» فى دراسة نص أدبى واحد ، وليكن مسرحية «**فيدرا**»(١٧) .

نقد تحدث **رولان بارت** ، فى كتابه «**عن راسين**» (١٩٦٠) عن اتجاه **جولدمان** فى النقد ، على أساس أنه اتجاه ينظر إلى العمل الأدبى باعتباره «**علامة**» على شئ يتجاوزه ؛ بحيث يتوجه هذا النقد — باستمرار — إلى فض الشفرة الأدبية للعمل ، فينظر إلى «**العمل — العلامة**» باعتباره «**دالا**» ينطوى على «**مدلول**» لابد من كشفه بطريقة تؤسس «**دلالة**» هذا العمل . ويقول **بارت** إن **لوسيان جولدمان** قدم أرقى نظرية لما يسميه «**نقد الدلالة**» **فى مستواها التاريخى ، حيث يتوجه مركز الاهتمام فى نقده إلى «فتح» العمل ، باعتباره** دالا لمدلول ، وليس باعتباره علة لمعلول . ولكن بارت يرى أن هذا النقد يظل نقداً «غير برئ» لأنه ينطوى على اسقاط للموقف السياسى لجولدمان ، كما ينطوى على التسليم بمبدأ المحاكاة ، حيث ينظر جولدمان إلى العمل باعتباره محاكاة لنموذج مستقل عنه . فتتحول العلاقة بين العمل والنموذج المستقل إلى علاقة تماثل فحسب ، ذلك كله رغم تركيز **جولدمان** الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبى والنموذج المستقل . ومع ذلك ينتهى **جولدمان** — فيما يقول **بارت** — «**إلى الاذعان لمبدأ المماثلة ، فينتمى بسكال وراسين إلى مجموعة سياسية محبطة بحيث تكون رؤيتها للعالم هى إعادة انتاج لهذا الاحباط ، كما لو كان الكاتب لا يملك أى قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفيا**»(١٨) .

ومن هذه الزاوية يلج **رولان بارت** عالم فيدرا معلنا أن الأدب لا يسلم نفسه إلى الدرس الموضوعى إلا على أساس من نظامه الداخلى ، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد ؛ فليس هناك قراءة بريئة للأدب . وإذا كان الوضع الخاص للأدب ينطوى على مفارقة لافتة (ذلك لأن الأدب جماع من الموضوعات والقواعد والتقنيات والأعمال ، ووظيفته ، تحديدا ، تأسيس موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوى على هذه المفارقة . وإذن ، فلا مفر للناقد من تقبل المراهنة الخطرة ، وبالتالى الحديث عن **راسين** وعدم الحديث عنه فى نفس الوقت . ومادام الناقد ينتمى إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هى الكشف عن نظامه الخاص فى القراءة . واعلان عدم حياده منذ البداية .

ومن السهل أن نلاحظ ما يكمن وراء هذه المبادئ التى يطرحها **بارت** : لقد تراجع البعد التاريخى لمسرح **راسين** وتقهقر إلى المؤخرة تماما ، واختفت «**الذات الفاعلة**» فى النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البريئة ، وتحولت «فيدرا» إلى نظام من الدلالات المجاوزة للزمان ؛ واختفت الوظيفة الدالة من حيث علاقة العمل برؤية العالم . وهكذا نواجه نظاما مغلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل ، وليس نظاما متولدا ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التى انتجته . ومادامت الكتابة فعلا لازما (بالمعنى النحوى) فليس أمامنا سوى نظامها المنغلق كالسجن ، حيث ترتبط بنية مسرح **راسين** — عموما — بجغرافية الأمكنة الداخلية فى المسرحيات ؛ فنواجه العلاقات المكانية بين الغرفة والمدخل والخارج ؛ تلك العلاقات التى تتوازى مع حركة البطل المسجون الذى لا يستطيع الخروج دون موت . ثم نواجه صيغ العلاقات الإنسانية ، على مستوى الاشتهاء والسيطرة ، مما ينتج الاغتراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل ، فنواجه انشطار العالم الراسينى إلى طرفين متعارضين .

وعندما يتقلص عالم راسين فى هذه العلاقات الثنائية تصبح بنية «فيدرا» قائمة على الانتقال بكينونة الكلام ذاتها إلى المسرح ، فى فعل ينطوى على المجازفة المساوية فى تجلى الكلام أكثر مما فى معناه ، وفى اعتراف فيدرا أكثر مما فى حبها . وكأن «فيدرا» هى تراجيديا الكلام المسجون والحياة المحجوزة . وكأن مأساتها لا ترتبط بذنبها عندما أحبت هيبوليت ، بل فى صراعها للصمت عن هذا الذنب . إن تلفظها به امام إينون وهيبوليت وتيزيه يقربها من الحرية ، ويمثل درجات فى الاقتراب من حالة الكلام الأكثر صفاء . وإذا كان بوحها لإينون بوحا نرجسيا تحل فيه عقدة الكلام نفسها بنفسها ، (لأن إينون فى مقام الأم منها ، وهى الوجه الآخر لفيدرا) فإن بوحها أمام هيبوليت يمثل لعبة مسرحية لأداء حبها ؛ أما بوحها أمام الزوج تيزيه فهو الذروة التى يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذى اسس الخطيئة بوجوده ذاته .

وليست بقية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المنطوية على التعارض الثنائى بين الكلام والصمت . ولكن تتميز فيدرا بحدة تأرجحها بين النقيضين اللذين ينعكسان فى المكان ؛ فتتمزق فيدرا ، مرة أخرى ، بين الكهف والشمس ؛ ولا عجب فأبوها **مينوس** الذى ينتمى إلى نظام الكهف العميق ، المعتم ، وأمها **باسيفا** التى تنحدر من

الشمس . وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كى تعود إلى الكهف والحياة المحجوزة ، فإن قوة أخرى تدفعها إلى اعلان السر ، والخروج من الكهف ، والبقاء تحت الشمس .

وهكذا ، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثى من العلاقات بين تعارضات ثنائية ؛ فنواجه التعارض المكانى بين الكهف (الحجزة) والشمس (الخارج) ؛ والتعارض الإنسانى فى الحب بين الاذعان والسيطرة ، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثانى ، أو يحب الطرف الأول الطرف الثانى الذى لا يبادله الحب ؛ والتعارض الأخير بين الفعل الذى يرادف الكلام والصمت الذى يعنى انتفاء الفعل ، ثم تتجاوب هذه العلاقات فى مستوى آخر ليتم اسقاط محور التضام على محور الاختيار ، لو استخدمنا مصطلحات ياكوبسن ، فينعكس التعارض المكانى على التعارض الإنسانى ، وتتحول ثنائية اللغة ـ الكلام إلى مجلى آخر لتعارضات أخرى ، لتصبح «فيدرا» ـ فى النهاية ـ نسقا منغلقا تماما على نفسه ، أو «فعلا» لازما لا يتعدى إلى أى مفعول خارج نطاقه الذاتى .

ومن المؤكد أن هذه القراءة التى قدمها **رولان بارت** لفيدرا تبدو قراءة شكلية تماما من نظر **جولدمان** ، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذى يلغى «**الدلالة الموضوعية**» للعمل ، عندما يعزل بنيته عن الذات ، والتحول ، والوظيفية . ولقد قام **جولدمان** بتحليل مسرح **راسين** ، قبل **بارت** ، ولكنه تعامل مع هذا المسرح ـ كما قلت من قبل ـ باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التى تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية فى كتابات **بسكال** ، وعلى نحو تتجاوب معه كلتا المجموعتين فى «**رؤية تراجيدية**» للعالم . ومن هذا المنظور تتحدد «فيدرا» عند جولدمان ، ويلمح توازى العلاقة بين أجزائها مع العلاقة بين العمل ورؤية العالم .

وعند هذا المستوى تصبح «فيدرا» صياغة متلاحمة عادها الوهم الذى يكابده البطل التراجيدى (= فيدرا) ، عندما يتصور إمكانية الحياة فى العالم دون تنازل أو اختيار ، وعندما يتوهم إمكانية الحوار مع العالم . و «فيدرا» ، من هذه الناحية ، أقرب مسرحيات **راسين** إلى الرؤية التى تكشف عنها «**الأفكار**» لبسكال . وهذا يعنى أن المفتاح إلى «فيدرا» ـ وبالتالى إلى «**الأفكار**» ـ يكمن فى تقرير المفارقة التى تنطوى عليها القيمة الإنسانية ؛ تلك القيمة التى تتصل بالمنحنى الخلقى فى تراجيديا **راسين** ومجال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة فى «**الأفكار**» .
ومن هنا تواجهنا ، فى المسرحية ، ثلاثة أنواع من الشخصيات ، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة :

(أ) **هناك الآلهة** (الشمس . ڤينوس) وهى كائنات مشاهدة ، صامتة ، محايدة ، لا تقدم أى عون إلى البطل التراجيدى (فيدرا) الذى يؤسس ضميره الأخلاقى على وجودها . ولا تكتفى الآلهة بالمشاهدة المحايدة ، بل تربك البطل بمطالبها المتعارضة ؛ فهاهى «الشمس» تمنع «فيدرا» من التفريط فى طهارتها ، بينما «ڤينوس» تدفعها إلى الإبقاء على حبها ، دون أن تقدم كلتاهما ـ الشمس أو ڤينوس ـ أى عون للبطل الذى يكابد ـ وحده ـ محاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة ؛ إذ عليه ـ وحده ـ أن يواجه المقدور غير المفهوم ، وأن يختار بين الوهم الذى لاتفارقه المعصية فى البقاء فى العالم ، أو الموت الذى يعنى الانسحاب من العالم . وليس من عادة السماء ـ فيما يقول «تيرامين» رسول الحقيقة فى المسرحية :

يكف **أن تتدخل فى أمورنا**
عندما تحين الساعة

(ب) وهناك العالم الذى تمثله شخصيات هيبوليت وتيزيه وأريسيا وإينون : وهو عالم زائف ، لا ينطوى على حقيقة أو قيمة ، سوى أنه يتيح سبيل الخطأ أمام البطل فيدفعه إلى اكتشاف الحقيقة .

(ج) وبين هذين النقيضين ـ الصامتين ، غير القابلين للحوار ـ تقع فيدرا التى تمثل الإنسان **الجنسينى** بأجلى معانيه فى المسرحية . وتنبع مأساتها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية ، وبين المطالب المتعارضة للآلهة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتمثل جوهر الصراع فى المسرحية فى الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية وبينها وبين العالم من ناحية ثانية . وكأنها تعيش باحثة عن تكامل لا وجود له ، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماما فى العالم الذى تحاوره . وما تسعى إليه ، وما تظن أنها تحققه ، هو الوحدة بين عواطفها وسمعتها الشخصية . وبين النقاء الكامل والحب المحرم ، وبين الحقيقة والحياة . ولكن هذه الوحدة مستحيلة ، لأن «فيدرا» لا تقابل فى العالم الفعلى (الذى تؤمن ـ وهما منها ـ بنقائه) سوى رجال عاديين ، ترعبهم مطالبها المهولة ، التى تربك نظامهم الذى تقبلوه ، دون أن يفكروا فى حقيقته ؛ فلايكون لهيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية ، وهو الرغبة فى الفرار من شخصية فيدرا التى تجمع بين أكثر العناصر تناقضا ـ تجمع بين الجحيم والنعيم والعدالة والخطيئة ـ وهو يصرح بذلك عندما يعلن :

تلك الأيام السعيدة انتهت ، وكل شئ تغير وجهه
منذ أرسلت أثينا ابنة مينوس وباسيفا
إلى هذه الشواطئ .
واستبعدنا

أما هذا الوصف الذى ينطوى عليه البيت ـ «ابنة مينوس وباسيفا» ـ فإنه يقدم نموذجا مصغراً للتعارض الذى تنطوى عليه فيدرا نفسها ؛ فأبوها مينوس ينتمى إلى الجحيم (فهو قاضى الخطاة فيه) وامها باسيفا تنتمى إلى السموات ؛ وفيدرا تجمع بينهما فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يحل (ويكشف البيت عن التعارض الدلالى على مستوى التعارض الصوتى بين الاسمين) . ومن هنا يفشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة ، فتصبح الحياة ، فى نظرها ، هى الخطأ العظيم والجريمة الكبيرة . لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها . وإذاكان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة

الخفية فإن «فيدرا» لا يمكن أن تعيش تحت هذه الأعين . وهى تحدس بهذا منذ البداية ، عندما تتحدث إلى الشمس التى تراها للمرة الأخيرة . ومن هنا فإن الزمن يدور فى المسرحية ، فلا يتجه فى خط أفقى ، أو خط صاعد ، بل يستدير كالدائرة ، لنعود إلى نقطة البدء ؛ فالنهاية معروفة منذ البداية ، والشمس اللامبالية ستظل كما هى ، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها . ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى «مينوس» أبيها فى الجحيم ، أو إلى «باسيفا» أمها فى السموات العلى . وتختتم المسرحية بكلمات الملك «تيزيه» (المخطئ دائما) ويعود كل شئ كما كان . يستمر العالم وتستمر الآلهة فى المشاهدة والمراقبة ، دونما عون ، وليس للإنسان سوى أن يقبل ما قدر عليه .

وهكذا ، تصبح «فيدرا» تراجيديا الأمل المحبط ، فتصوغ «**رؤية مأساوية**» **عن عالم يقودنا إلى بنية أخرى أكثر شمولا فى وعى الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى عبّر عنها راسين . ونعود ـ مرة** أخرى ـ فنغادر العمل إلى خارجه . ولا عجب فى ذلك . فلقد قلت إن المنهج ـ عند **جولدمان** ـ خارجى داخلى فى آن ، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعدا من الأبنية المتلاحمة للأعمال الأدبية عند **راسين** ليقارنها بأبنية **بسكال** ، ليكشف عن رؤية للعالم ، ليصعد منها إلى الوعى الطبقى (الجنسينية) ومنها إلى **الطبقة** الاجتماعية (النبالة الشرعية / أو نبالة المسوح) ثم يهبط المنهج ـ مرة أخرى ـ إلى العمل الأدبى ليناقش أدق ما فيه ، حتى يصل إلى التعارض الصوتى فى «ابنة مينوس وباسيفا» ، فيلفتنا إلى التعارض بين انغلاق الصوت فى «مينوس» وانفتاح مداه فى «باسيفا» ، وذلك فى حركة لا تتوقف فى الكشف عن علاقات التكوين فى الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى ، والعلاقات الوظيفية التى تصل ما بين الجميع .

ترى ما هو الخلاف بين قراءة بارت وجولدمان لنفس المسرحية ؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هى البحث عن «**النسق**» أو «**النظام**» أو «**البنية**» التى تصنع للعمل الأدبى «**تجانسا شاملا**» . ولكن الخلاف ينبع من مفهوم «**البنية**» التى يفهمها **جولدمان فهما** تاريخيا ، يصلها بالذات والتحول والوظيفية ، فيصل ما بينهاوبين مشكل بعينه يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محددة ؟ و«البنية» التى يفهمها بارت **فهما** يتجاوز التاريخ ، ويلغى ذاته الفاعلة ، فتصبح «**البنية**» اسقاطا لنموذج ذهنى قار فى وعى الناقد قبل أن يكون قارا فى العمل نفسه . وكأن **جولدمان وبارت** ، فى الحقيقة ، يبحثان عن شيئين مختلفين فى فيدرا . أما **بارت** (ولا شك أنه أفاد من تفسير **جولدمان**) فيبحث عن حالة سكونية ، يثبّت فيها النص ، مستقلا به عن التاريخ . أما جولدمان فيبحث فى النص عن التلاحم الداخلى الذى يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية .

ويمتد الخلاف بين المنهجين فيتجاوز مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبى نفسه . ويصبح المعنى ـ عند بارت ـ قرين فاعلية «**ذات**» الناقد التى تسيطر على موضوعها وتخضعه إلى أسرها ، فتتحدث عن نص الموضوع ولا تتحدث عنه فى نفس الوقت ، وتحاول الوصول إلى «**موضوعية ذاتية**» لا تنفصل عن ذلك الشعار الخلب الذى يقول : «**لا توجد قراءة بريئة**» . ويصبح المعنى ـ عند **جولدمان** ـ قرين محاولة تحقيق «**وحدة الذات والموضوع**» ، ومرتبط بالبحث عن «**دلالة موضوعية**» ، تتجلى على مستوى «**التفسير**» و «**الشرح**» . وإذا انغلق معنى النص ـ فى حالة **بارت** ـ وانتفى «**الشرح**» ، فإن المعنى ينفتح ـ فى حالة **جولدمان ـ فتقودنا** البنية ، من داخلها ، إلى تولدها . وإذا كان **بارت يؤكد** اللزوم الدلالى (**قياسا على اللزوم النحوى**) لهذه البنية ، باعتبارها البدء والمعاد اللذين لا يفصل بينهما شئ ، واللذين يتحولان إلى شئ واحد ، فإن جولدمان **يؤكد** أن بنية العمل الأدبى تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد ، ولكن تقع بينهما الوظيفة ، التى لا تتجلى إلا على مستوى التولد . ويظل جولدمان مخلصا لمبدأه الأثير ، وهو : «**أن كل ظاهرة إنسانية بنية ، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر ، فى علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية**» .

- ٧ -

إذا كان الإلحاح الحاد على «**وظيفة البنية**» أو على «**تولدها**» هو الذى يميز ما بين «**البنيوية التوليدية**» و «**البنيوية الشكلية**» ، فلا شك أن الإلحاح على «**البنية**» هو الذى يميز منهج **جولدمان** ويرتقى به عن المناهج السوسيولوجية التقليدية فى دراسة الادب . لقد طرحت «**البنيوية التوليدية**» ـ فيما يقول جولدمان ـ مفاهيم راديكاليه غيرت من وجه الدراسات الإجتماعية التقليدية للأدب (وأعنى بها ما يشبه ما هو موجود ـ حتى الآن ـ فى النقد العربى المعاصر من موازنات سطحية ، آلية ، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقضت ، أو كادت ، على خرافة «**الانعكاس**» للواقع الاجتماعى ، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية ، فلم تحولها إلى «**وثائق**» اجتماعية ، تحاسب على أساسها ذمم الكتاب أو ضمائرهم ولم تفر من مواجهة الطبيعة التخييلية للأعمال الأدبية ، بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبى أصيل . وحاولت أن تقدم نموذجا تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الابداعية التى تباعد ما بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى الذى يتصل به ، وقدرّت ـ فى هذا الجانب ـ وجود توسطات وتعقيدات لا يتجاهلها الاساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبى . ولذلك أكد المنهج «**البنية**» باعتبارها نقطة الإنطلاق ، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع ، ومع ذلك لا تفارق بنيتها . وإذا كانت «**رؤية العالم**» نفسها تؤدى وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى ، مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور . ومهمة المنهج ـ من هذه الزاوية ـ هى البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة ، وعبر مستويات متعددة ، ومحاور معقدة . وعندما تجعل «**البنيوية التوليدية**» هذا الهدف نصب أعينها ، فإنها تؤكد «**وحدة العمل الأدبى**» ، وتبرهن على فاعليتهاإزاء الأعمال الأكثر تلاحما .

ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يوجه **جولدمان** هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية فى دراسة الأدب ؛ ذلك لأن السوسيولوجيين الوضعيين حاولوا - ومازالوا يحاولون - أن يصلوا ما بين محتوى الوعى الجماعى ومحتوى الأعمال الأدبية ، مما أدى بهم إلى إضاعة الحقيقة الأدبية للأدب ، خصوصا عندما بحثوا فيه «**عن انعكاس لوعى جماعى أكثر مما بحثوا عن خلق أبنية**»[19] . وكانت النتيجة الطبيعية للتعامل مع الأدب ، على هذا النحو ، أن تفتتت الأعمال الأدبية . وبقدر ما تحولت هذه الأعمال المفتتة إلى مرايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى «**وثائق**» سوسيولوجية . ولم تنجح هذه المناهج إلا مع الأعمال الرديئة التى «**ينسخ**» أصحابها الواقع . أما الأعمال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هى التشويه الكامل لها .

ومن المؤكد ، عند **جولدمان** ، أن الكاتب لا يعكس الوعى الجماعى ، بل يطوّر تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعى الجماعى نفسه إلا بطريقة خشنة . ولذلك فإن العمل الأدبى ، وإن أسس انجاز جمعيا خلال وعى مبدعه ، يكشف للجماعة عما يتحرك فى أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه.ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنيته ووحدتها ، كما أن بنيته لن تحقق وظيفتها إلا بوحدتها وتلاحمها . ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبى - من منظور البنيوية التوليدية - انعكاسا لواقع اجتماعى ، بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع ، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة ، لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا فى حالات استثنائية . لذلك يقول جولدمان : «إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو ، تحديدا ، الفرد الاستثنائى الذى ينجح فى أن يخلق ، فى مجال معين ، هو العمل الأدبى (أو الفنى ، أو الفلسفة)،عالما خياليا متلاحما ، أو قريبا من التلاحم ، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية[20] .

وإذا كان العمل الأدبى يتجاوب بنيويا مع ما تتجه إليه المجموعة . على هذا النحو ، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته ، أى بالتركيز على صياغته المتلاحمة ، من حيث هى بنية توازى بنية أخرى أو تتجاوب معها . ومن المهم أن نؤكد أن هذا التوازى ، أو التجاوب ، إنما هو توازٍ بين أبنية للمقولات ، وليس بين محتويات «إمبريقية» مبعثرة هنا أو هناك .

ولهذا السبب يلح **جولدمان** على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع الأدبى يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تتمثل فى محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية / **الإبداع الأدبى**) وإنما فى «**شكل المحتوى**» . وما يعنيه جولدمان بشكل المحتوى ، هنا ، هو الأبنية العقلية التى تنظم الوعى التجريبى لمجموعة اجتماعية بعينها ، مثلما تنظم العالم الخيالى الذى يبدعه الأديب المرتبط بها . يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط ، له وجوده بين الاثنين ، ذلك لأن.تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم . إن رؤية العالم ، على هذا النحو ، هى التى تمكننا من فهم الكل أو التجانس الشامل الذى يحدد الروائع الأدبية فى مقابل الأعمال الأدبية **الأقل** أهمية لأنها أقل تجانسا فى تجسيدها لرؤية العالم .

وهكذا يمكن أن نقول إن روائع الأدب لا تتسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوى على بعدين هما بمثابة وجهين لعملة واحدة ؛ التجانس الشكلى من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية . ويلتقى البعدان عندما نفهم أن الأعمال الأدبية تمثل أقصى درجات تجانس «**الوعى الممكن**» لمجموعة اجتماعية ، بحيث ترتد عبقرية الأديب الفرد إلى تجاوزه لغيره فى تقديم هذا الوعى فى أعلى درجاته من التجانس فيحقق عمله الأدبى التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعانيها المجموعة وبين العالم الخيالى الذى يخلقه مبدعه ، فيحقق العمل - بالتالى - التناغم بين عالمه المتخيل والأدوات النوعية التى يستخدمها للتعبير عن هذا العالم .

ويقودنا هذا كله إلى إطار القيمة الجمالية ، حيث تتشكل «**الحقيقة الاستطيقية**» - عند جولدمان - من مستويين متجاوبين بالضرورة :

(أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها واقعا تعانيه المجموعة - أو الطبقة الاجتماعية - والعالم الذى يصوغه الأديب .

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة فى صياغته ، من صور ، وتراكيب ، وايقاعات ، الخ .[21]

وتعتمد قيمة العمل الأدبى على هذين المستويين على السواء ، ذلك لأن العمل الأدبى الحق ينطوى على تلاحم داخلى ، وإلا لم يشكل بنية . لكن هذا التلاحم الداخلى لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إدراك التلاحم فى بنية وعى **العالم نفسها . وإذن فالمعيار الجمالى لقيمة العمل الأدبى معيار داخلى وخارجى فى آن ، داخلى من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنيوى فى العمل ، وخارجى من حيث الموازاة بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة . ويكاد جولدمان - عند هذا المستوى - أن يقول إن المعيار الخارجى متضمن فى المعيار الداخلى ، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح ، ويتجاوز الواقع الفعلى إلى الوعى الممكن ليكتشف فيه ، ويصوغ منه ، «بنية» العمل الأدبى فتصبح «دالا» يفضى «مدلوله» إلى رؤية العالم . وبقدر نجاح الأديب فى صياغة هذه البنية ، وبالتالى بقدر ما تنطوى عليه من تلاحم دال ، تتحدد قيمة العمل الأدبى .**



ولذلك فإن مضمون العمل الأدبى لا يمكن أن يعالج باعتباره علة لمعلول ، أو باعتباره مقولة اجتماعية ، كما تفترض السوسيولوجيا التقليدية ، بل على العكس من ذلك ــ فيما يقول جولدمان ــ ؛ «ليس هناك عناصر سوسيولوجية فى العمل الأدبى وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب ... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاسا بسيطا لوعى جماعى . إنها تعبير موحد متلاحم عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها»[٢٢] . ولذلك ــ يقول جولدمان مرةً أخرى ــ «من الضرورى ــ قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية فى الفترة التى كتبت فيها الأعمال ــ أن نفهم أولا دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة ، وأن نحكم عليها جماليا ، باعتبارها عالما موحدا من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذى خلق هذا العالم»[٢٣] .

ومن الممكن أن نلاحظ أن «**الحقيقة الاسطيقية**» ــ على هذا النحو ــ تردنا إلى تميز الأديب الفرد بالضرورة ، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوى عليه هذا الإنتاج من كشف ، على المستوى الإدراكى ، فى استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعى الجماعى . لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأديب لن يقودنا ، هذه المرة ، كما يحدث فى تصورات اسطيقية مخالفة ، إلى نوع من الوعى الاسطيقى المتعالى ، يصل ما بين الكتابة والإلهام مثلا ، أو يصل ما بين الإدراك الجمالى والحدس الصوفى ، بل يتحدد هذا الكشف على أسس أكثر واقعية ، ويرتبط بدرجة عالية من الوعى تمكن الأديب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم ، على نحو متلاحم ، يصعب أن يقوم به غيره ، اللهم إلا إذا استثنينا الفيلسوف الذى يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس الفعل ، ولكن على المستوى التصورى ، وليس الخيالى .

ومن هذه الزاوية يمكن لجولدمان أن يحدثنا عن العبقرية الأدبية باعتبارها إدراكا جماليا يتجاوز فى تلاحمه الوعى الإيديولوجى للأديب . وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعى والإدراك التى تثير جدلا لم يفض حتى الآن[٢٤] ، فإنها تؤكد لنا ، على الأقل ، أن العمل الأدبى ليس نسخة من الواقع ، وأن الكاتب ليس معلما أو واعظا . إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالما موحدا ، ينطوى على تلاحم ، ويكشف عن منطق داخلى نابع من المنظور الذى يعبر به الكاتب جماليا عن رؤية العالم .

وإذا كان العمل الأدبى تعبيرا عن رؤية العالم وطريقة خاصة فى صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأديب هو الإنسان الذى يصل إلى إدراك هذه الرؤية فى نفس الوقت الذى يخلق شكلا ملائما ، يتخلق من خلاله هذا العالم المتعين ، الثرى بوفرته الحسية من الكائنات والأشياء المتخيلة ، والثرى بوحدته الداخلية التى تصنع للعمل بنيته الخاصة .

ــ ٨ ــ

قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة **لجولدمان** ، إن التركيز على «**التلاحم**» و «**الوحدة**» فى النظر إلى طبيعة «**رؤية العالم**» يمكن أن يكون بمثابة تناقض فى التفكير عند مفكر جدلى مثل جولدمان ، يتبنى النظرة الماركسية فى النظر إلى التشكل التاريخى . إن «**رؤى العالم**» التى يدرسها جولدمان ــ فيما يقول ــ هى رؤى الجماعات البرجوازية ، وتلك ــ بدورها ــ يجب أن تظهر ــ تبعا للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا ــ «**وعيا زائفا**» ، أى نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية . وبدل أن تكون هذه الرؤى «**متلاحمة**» و «**متكاملة**» فكريا ، **ألا تعكس ملامح مغايرة تماما عن التناقض الداخلى والتعارض** ؟ ثم ألا يعنى الالحاح على التلاحم بشكل مطلق أن **جولدمان** الذى يزعم أنه جدلى يتخلى عن الجدل فى إدراك الحقيقة الاسطيقية ؟![٢٥] إن الحقيقة الاسطيقية تظل منطوية على قطبين للصراع ، وإلا انتفى الصراع ذاته . والتركيز على «**الوحدة**» و «**التلاحم**» يقلل ــ فيما يقال ــ من وزن قطب التنوع ، وبالتالى الصراع ، بحيث تبدو «**الوحدة**» نفسها وحيدة الجانب ، غير جدلية بالضرورة .

إن مثل هذه الأسئلة تشكل أساسا ينطلق منه الخلاف حول انجاز جولدمان ، وبالتالى حول السلامة الكاملة لمنهجه . ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الانجاز الهائل الذى حققته «البنيوية التوليدية» (وما قدمته فى هذا المقال قليل من كثير) بل ــ على العكس ــ يفتح آفاقا رحبة لتطويرها وتعميقها .

ولكن هناك شيئا ينبغى أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان . إن مفهومه عن التلاحم ــ فيما تقول إدريان ميللور[٢٦] ــ ليس مفهوما عن تلاحم منطقى ، وإنما عن تلاحم ينشأ عن تجاوز جدلى لقطبى الوحدة والتنوع . وعلينا أن نتذكر ــ فى هذا السياق ــ أن فلاسفة الجدل لا يقتصرون ــ عند جولدمان ــ على هيجل وماركس ولوكاش فحسب ، بل يشملون كنط وبسكال . ومن هنا يبدو الجدل من منظور متميز ، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد «التلاحم» على حساب «التنوع» ، وبالتالى «الصراع» . ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقى للنص ، أو الفقرة ، هو المعنى الذى يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله . ويستند جولدمان فى هذا السياق إلى بسكال الذى يقول :

> **«لكى نفهم معنى الكاتب ، يجب علينا أن نفض كل التعارضات فى عمله . وهكذا علينا ــ إذا فهمنا النصوص ــ أن نجد معنى يصالح ما بين كل الفقرات المتعارضة . إذ لا يكفى أن يكون لدينا معنى ينطبق على عدد من الفقرات المتوافقة ، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها ، ذلك لأن لكل مؤلف معنى ينسجم مع كل الفقرات المتعارضة فى عمله ، وإلا ما كان هناك أى معنى عنده» . وإذن ، فلا يعنى الإلحاح على التلاحم ــ عند جولدمان ــ إلغاء التعارضات الممكنة الموجودة فى**

النص . إن إلغاء التعارض فى سبيل التلاحم «دوجماتية» تؤثر التوحيد ، أما إدراك التعارض فإنه وظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر فى تعقيدها وحركتها . وهذا هو الفرق بين «النقد» و «الدوجماتية» . وهو فرق قار فى الظاهرة التى تحتوى على الشئ ونقيضه ، وقار ـ بالمثل ـ فى كيفية إدراك الظاهرة . ولذلك يقول جولدمان[٢٧] : «إن كل عمل أدبى عظيم ينطوى على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبى ... لذا يجب على المرء أن يكشف ـ فى كل عمل فنى عظيم حقا ـ عن القيم المرفوضة التى تقمعها الرؤية التى تصنع وحدة العمل ، فيكشف عن التضحيات التى يعانيها البشر فى سبيل رفض هذه القيم وقمعها» . إن هذا القول يعيد للصراع بين عناصر الجدل بعض توازنه ، ويقترب بجولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الاسطيقية باعتبارها تجاورا لقطبى التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحيته أخرى .

ولكن الحق أن **جولدمان** ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع . ولقد التفت إلى ذلك فى السنوات الأخيرة من حياته ، ومن هنا نبه إلى أهمية دراسة القطب الأخير ، وألمح إلى ضرورة دراسة المستويات المعقدة للصراع داخل بنية الأعمال الأدبية نفسها ، وبالتالى دراسة :

(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذى تتكره رؤية العالم التى تبنى العمل ومركب القيم الذى يسعى العمل الأدبى إلى تبنيها .

(ب) الصراع بين المستوى الفردى والمستوى الجماعى داخل رؤية العالم .

(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها فى عناصر الأبنية الصغرى .

ويعنى الكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى ، تقربنا من الجدل ولا تبعدنا عنه . وتتكشف هذه الوظيفة عندما يقول **جولدمان**[٢٨] : «على الرغم من أن نظرة العالم ترتبط ابتداءً بوظيفة التلاحم ووحدة المعتقد المتضمنة فى كل فعل إنسانى ، فإن عنصر الغنى يرتبط ، ابتداءً ، بوظيفة مماثلة فى الأهمية ، وهى وظيفة العقل النقدى الذى يتجاوز نفسه بنفسه ، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يكونان كلية كل عمل شامل» . ولكن هذا كله من قبيل الطموح الذى سعى جولدمان إلى تحقيقه ، وخطط له قبيل وفاته ، إلا أن المشروع نفسه يظل مشروعا لم يحققه جولدمان ، وإنما يحاول تحقيقه بعض من يعملون الآن فى هذا الحقل من الدرس . ولذلك ظل مفهوم **«الحقيقة الاسطيقية»** ، عند جولدمان ، مثيرا للخلاف والمشاكل .

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات هذه «الحقيقة» واجهنا مشكلة أخرى تتصل بعملية فهم هذه الحقيقة ، على مستوى تحققها فى العمل الأدبى . وهى مشكلة تتصل بتأويل النص نفسه . ومن هذه الزاوية يثار السؤال المهم : ألا يعنى تركيزنا على التولد التاريخى لبنية العمل الأدبى توقفا عند بعض مستويات هذه الحقيقة الاسطيقية وليس كل مستوياتها ؟ إن العمل ـ بالتأكيد ـ له دلالته الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التى أنتجته . ولكن ماذا عن دلالته الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تنتجه ، على مستوى العصر الذى أنتج فيه ، وعلى مستوى العصور اللاحقة ، التى تتلقاه وتتأثر به ؟ وهل تتلقاه وتتأثر به لأنه يصور «ذكرى تاريخية» ، أم لأنه يصور وضعا باقيا ، فيتصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى ؟

لقد قال **جولدمان** ـ فى **«الإله الخفى»** ـ إن العمل الفنى يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التى ظهر فيها ، لأن العمل ينقل الموقف المتعين الذى يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التى تخلقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه . ومادام عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عددا محدودا بحدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها ، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخى آخر ؛ فلا تؤدى وظيفة واحدة بل وظائف متباينة تاريخيا . ولذلك نواجه نوعا من **«الولادة الجديدة»** المتعاقبة لنفس البنية . ولوضّح هذا الذى يقوله جولدمان ، ولوصح فهمى له ، فإنه يثير إشكالا جديدا ، يرتبط بما يمكن أن نسميه **«البنيوية التوليدية»** لقراءة النص ، أو العمل الأدبى ، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل : هل نميز ـ فى هذه الحالات المتولدة ـ بين **«مقصد»** تاريخى محدد للنص ، **يرتبط بطبقة محددة أو مجموعة** اجتماعية محددة ، وبين **«دلالات» مغايرة لنفس العمل عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية أخرى ؟ وإذا فعلنا ذلك فماذا يحدث للتفسير والشرح ؟ وهل يظل** الشرح ثابتا ويتعدد التفسير؟ أم تظل **«الدلالة الموضوعية»** للعمل ثابتة فى مستواها التاريخى فلا يتباين التفسير والشرح ؟ وإذا نظرنا إلى الإشكال من زاوية **«وحدة الذات والموضوع»** ، ولكن على مستوى التعاقب الزمانى ، فى قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التى يتحرك فيها جولدمان ، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طرفى الذات والموضوع ثابتة؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية ، وبالتالى تغير **«رؤى العالم»** عند النقاد ؟ أم ترانا بحاجة إلى تعديل النموذج المنهجى وتطويره حتى يقبل احتمالات التعقيد ، وحتى يفض اشكالات كثيرة تطرحها «الهرمنيوطيقا» المعاصرة؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى **«الحقيقة الاسطيقية»** مرةً أخرى ، ومن زاوية أخرى ، سنلاحظ أن **جولدمان** يرى أن العمل الأدبى يعبر عن نفس الحقيقة التى تعبر عنها الفلسفة ، ولكن بلغة مغايرة ؛ وكأننا إزاء لغة التصورات فى الفلسفة ولغة الخيال فى الأدب . وإذا كان **«مدلول»** اللغتين يظل واحدا رغم اختلاف **«الدال»** اللغوى ، فإن كتاب **«الأفكار» لبسكال** ينطوى على نفس **«البنية»** التى تنطوى عليها «تراجيديا» المسرح عند **راسين** . إن النتيجة المنطقية المترتبة على هذه المسلمة هى أن «حقيقة» الأعمال الأدبية والفلسفية واحدة ، إذ تقع المغايرة فى طرائق التعبير فحسب . وكأن المضمون واحد والأشكال متغايرة . والأمر ـ هنا ـ أشبه بما يمكن أن نواجهه فى «النحو التوليدى» ـ عند تشومسكى ـ حيث ترتد **«الأبنية السطحية»** المتغايرة لجمل متعددة إلى **«بنية عميقة» واحدة ، تتولد عنها** الجمل المتغايرة وكأننا ـ فيما يقول تيرى إيجلتون بحق ـ نواجه مظاهر متعددة لحقيقة

واحدة ، أو أشكالا متعددة لمضمون إيديولوجي واحد (٢٩) . وإذن فما يميز الأدب عن غيره هو الشكل الذى سيصبح كيفية خاصة فى صياغة مضامين جاهزة سلفا . وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المعرفى القديم ، ولم يعد طريقة خاصة فى صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسى) وإنما يصبح صياغة لمضامين واحدة ، وكأن «الموت» ـ مثلا ـ حقيقة ثابتة جاهزة ، تظل هى هى ، وإن تبدت محسوسة فى «فيدرا» ، أو تبدت مجردة فى «الأفكار» .

وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن «واحدية» البنية و«تعدد» المضامين ، أو المحتويات ، فإن الأمر لن يتغير كثيرا ، بل إننا سنجعل من البنية «روحا» هيجليا يتجلى تجليات متعددة ، أشبه بتجليات «الروح» فى «الأشكال» . والنتيجة هى الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما ، واضطراب العلاقة بين «الدال» و«المدلول» ، إذ لا شك أن كل تغير فى الدال ـ مادمنا على مستوى الأدب ـ يقود إلى تغير المدلول .

وإذا تأملنا ـ أخيرا ـ العمل الأدبى نفسه من حيث علاقته بالمجتمع ، رغم كل ما فى العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان ، فإلى أى مدى يمكن التسليم بما يؤكده جولدمان ـ فى كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» ـ من «أن العلاقات بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل فى العمل الأدبى» (٣٠) . إن التسليم بهذا الفرض الجازم يقود إلى الإلحاح على المماثلة ـ وهى مصطلح يستخدمه جولدمان كثيرا ـ كما يقود إلى فهم العمل الأدبى باعتباره مظهرا جماليا لجوهر مستقل عنه ، وعندئذ تصبح فى قلب «المحاكاة» بمعنى من معانيها ، وفى صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغاير فى الكم فحسب . ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبنية أصغر تتولد عن أبنية أكبر ، مادمنا نسلم بصحة هذا الفرض ، لأن حال وجود العمل الأدبى ، وكيانه المادى نفسه سيتهاوى ، ليصبح مجرد مجلى لشئ آخر .

ولن يسترد العمل الأدبى كيانه المادى المتعين إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتى ، وما فيه من عمليات هدم وبناء ، وما ينطوى عليه من ثغرات صامتة لها لغتها التى تعبر بصمتها مثلما تعبر العناصر الناطقة . ولقد ألمح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الفاعلية الخاصة للعمل الأدبى عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم فى «رؤية العالم» إلى أقصى مداه ، ولكنه لم يحوّل التلميح إلى صياغة تصورية تقلل من غلواء المماثلة ، ولم يركز على ما لفته إليه أدورنو ـ فى مناظرة بينهما ـ عندما أكد أدورنو أن العمل الأدبى «نسق» أو «نظام» ولكن من زاوية واحدة فحسب ، لأن هناك الزاوية الأخرى التى تجعل العمل نقيضا للنظام ، فتكسبه طبيعته المزدوجة (٣١) .

ترى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبى وليس ناقدا بالمعنى الدقيق ؟ قد يكون ذلك صحيحا . وقد يكون موقفه ، كعالم اجتماع ، هو الذى يدفعه دون أن يدرى ، ورغم كل تحذيراته ، ورغم كل حدوسه الرائعة ، إلى الهبوط على العمل الأدبى من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع ، فيما يقول دوبروفسكى . ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى ، وإلى مشاكل أخرى ، جعلت الآراء تتضارب تضاربا بينا حول جولدمان ومنهجه .

ويبدو جولدمان ـ من هذه الزاوية ـ وكأنه يستفز عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم . وهكذا نسمع ميريام جلوكسمان التى تتساءل عن جولدمان : ماركسى هو أم إنسانى ؟! ونسمع تيرى ايجلتون يتحدث عن الثغرات التى تكمن فى منهج جولدمان (٣٢) : فهناك مفهومه عن «الوعى الاجتماعى» ، وهو مفهوم هيجلى يتعامل مع الوعى الاجتماعى باعتباره تعبيرا مباشرة عن الطبقة الاجتماعية ، مما يحول العمل الأدبى إلى تعبير مباشر عن الوعى والطبقة . وهناك النموذج الذى يطرحه المنهج كله ، وهو نموذج يعجز ـ فيما يقول إيجلتون ـ عن التوفيق بين الصراع الجدلى والتعقيدات ، وبين التفاوت والإنقطاع ، مما يساهم فى انزلاق المنهج إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية فى الرواية (خصوصا عندما يقول جولدمان ـ فى كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» : «ان هناك تماثلا صارما بين شكل الرواية ... وعلاقة البشر بمنتجاتهم فى عصر بعينه ، كما أن هناك تماثلا ثانويا بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية فى المجتمع السلعى .») ومن منظور ايديولوجى مخالف يحدثنا رولان بارت ـ رغم إعجابه بجولدمان الناقد ـ عن المحاكاة الكلاسيكية التى يعيد جولدمان صياغتها فى منهجه . ويحدثنا ناقد آخر ـ أقصر قامة بكثير من بارت ـ عن جولدمان الذى يقدم «عبوة جديدة» (٣٣) لتراث قديم فى خليط عصرى (على الموضة) يشمل البنيوية والوجودية والظاهراتية ورطانة التحليل النفسى . ويتوقف هذا الناقد ـ وهو جورج بيزسترای ـ عند تحليل جولدمان لروايات مالرو محاولا الكشف عن الرطانة البنيوية والوجودية والسيكولوجية فى التحليل النقدى .

ولكن هناك ـ على مستوى الإيجاب ـ من يرى فى منهج جولدمان بداية مهمة ، تصلح لتأسيس سوسيولوجيا عامة للفن ، كما فعلت جانيت وولف فى كتابها عن «الفلسفة التأويلية وسوسيولوجيا الفن» (٣٤) . وهناك من يؤكد ـ وهو على حق ـ أن نقد جولدمان الاجتماعى يمثل رأس الحربة فى جهد بذله قسم كامل من النقد الجديد ، فى فرنسا ، ليؤسس نماذج علمية لفهم الأعمال الأدبية . ويقال إن أبحاث جولدمان جددت فهمنا لبسكال والجنسينية ، وأحكمت «المفهوم الفذ» للرؤية التراجيدية ، وسلطت ضوءا جديدا على تطور الرواية المعاصرة ، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال مالرو وآلان روب جرييه وجيرودو وناتالى ساروت وغيرهم (٣٥) .

ترى أى هذه الأقوال والآراء أقرب إلى الدقة والصواب ؟ وأيها أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للوسيان جولدمان ، وبالتالى الإسهام المتميز للبنيوية التوليدية ؛ ذلك ما ينبغى أن يفكر فيه القارئ بنفسه ، وأن يفكر فيه طويلا ، وأن يطرح على جولدمان نفسه ـ فى بعض ما كتب على الأقل ـ كل الأسئلة والمشاكل التى أثرناها. عندئذ يصبح القارئ طرفا فى حوار خلاق ، يؤسس أصولا نظرية عميقة للنقد

الأدبي ، ويتجاوز بوعي هذا القارئ منطقة التسليم الساذج والرفض الأكثر سذاجة لكل ما هو جديد ، أو لكل ما يخالف قناعاته المستقرة .

• هوامش البحث

(١) يتضح هذا «الوعي الضمني» أو «غير الوعي» عندما أتحدث عن طبيعتي الفيزيولوجية كإنسان متعين،وقد لا أعي النسق الذي يحدد عمل أجهزتي الحيوية أو النظام البيولوجي داخل جسمي ، ولكن عدم وعيي بهذا النسق أو النظام لا يمثل حالة من حالات اللاوعي unconscious بالمعنى الفرويدي ، لأني لا أكبح هذا النسق أو النظام ، أنا لا أدري عنه شيئا فحسب ، فإذا وصفه لي عالم ، فمن المنطق أن أفهمه وأصبح واعيا به ، وأزداد خبرة به . راجع :

Lucien Goldmann: **«Structure; Human Reality and Methodological Concept»**, in Richard Macksey (ed.) The Structuralist Controversy, The Johns. Hopkins University Press, 1975, p. 101.

(٢) انظر

Goldmann: **The Hidden God,** trans. by philip thody, Routledge & Kegan Paul. 1977, p. 17.

وقارن بما كتبه الرشيد الغزي عن «النظرية الاجتماعية في الأدب» .
قضايا الأدب العربي ، الجامعة التونسية ، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٨ . ص ٤٩٣ ـ ٥٢٠

(٣) ومن هذه الزاوية تتميز «رؤية العالم» عن «الأيديولوجيا» ، ذلك لأن الالحاح على التلاحم في «الرؤية» يجعل لها وضعا متميزا ، خصوصا عندما نعلم أن جولدمان يرى أن الايديولوجيا منظور جزئي ، واحدي الجانب ، مشوه للوعي ، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم . وإذا كانت الأيديولوجيا تزيّف فإن رؤية العالم تكدح وراء الوصول إلى لون من الحقيقة ، هي ـ في النهاية ـ الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين ، وفي لحظة تاريخية محددة . راجع :

Laurenson & Swingewood: **Lucien Goldmann and the study of Literature»**, in New Society, 362, 4th september, 1969 p. 354.

وقارن بما كتبه حلمي شعراوي عن «لوسيان جولدمان .. بعض آرائه في الاجتماع والسياسة» ، دراسات عربية ، العدد (١٠) ، أغسطس ١٩٧٩ ، ص ٦٣ ـ ٨٠ .

(٤) **Goldmann: Idealogy and Writing»**, Times Literary Supplement 28th September. 1967, p. 903.

(٥) الليبيدو Libido اسم مشتق من اللفظ اللاتيني Libet ، ومعناه اشتهى الشئ ، أو رغّب فيه ، ويطلق على الرغبة ، ولاسيا الرغبة الحسية ، أو الجنسية . وقد استعار فرويد هذا اللفظ لاطلاقه على الغريزة الجنسية من جهة ما هي طاقة حيوية مشتملة على مجموع الحياة الوجدانية . والليبيدي Libidinal هو المنسوب إلى الليبيدو .

(٦) نسبة إلى چنسينوس Jensenius اسقف ايريس Yprese الذي انفق عشرين عاما في كتابة الأوغسطينوس Augustinus الذي ظهر عام ١٦٤٠ .

(٧) Goldmann: **Cultural Creation,** Trans. by Graco Bart Grahl, Telos Press, 1976, p. 16.

(٨) George A. Huaco: **Ideology and Literature»**, in New Literary History, Vol. IV, No. 3, 1973, p. 429.

(٩) Goldmann: **«The Sociology of diterature; Status and Problems of** Method», in: **International Social Science Jurnal, Vol. XIX, No. 4, 1973.**

(١٠) **Ideology and Writing, loc. cit.**

(١١) راجع ـ على سبيل المثال ـ مقال و . ك . ومزات بعنوان «وهم المقصد» في المرجع التالي :

W.K. Wimsatt - The Verbal Icon. Methuen. 1970. pp. 13-18.

(١٢) راجع ما كتبه هيرش في

E.D. Hirsch: **Validity in Interpretation,** Yale University Press. 1967.

(١٣) Goldmann: **«Dialectical Materialism and Literary** History» in: New left Review, No. 92, July August 1975, p. 43.

(١٤) يجد القارئ أفضل عرض ـ باللغة العربية ـ لهذه البنيويات في كتابي زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ . صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو . القاهرة ، ١٩٧٧ .

(١٥) Goldmann: **«Genetic Structuralism in Sociology of literature»**, in Elizabeth Burns (ed.) **Sociology of literature and Drama,**Penguin. 1973, pp. 112-113.

(١٦) Goldmann: **Towards a Sociology of the Novel,** trans: by Alan Sheridan, Tovistock Publications, 1975, p. 156.

(١٧) اخترت «فيدرا» ـ بالذات ـ لأنها أكثر مسرحيات راسين شيوعا لدى القارئ العربي المعاصر ، فقد مثلت على المسرح القومي في القاهرة ، وترجمت أكثر من مرة ، ولعل أهم ترجماتها ترجمة أدونيس (علي أحمد سعيد) التي صدرها بتلخيص لمّاح لدراسة رولان بارت ، وقد صدرت في سلسلة «من المسرح العالمي» ، العدد ١١٨ ، وزارة الاعلام ـ الكويت ، يوليو ١٩٧٩ .

١٨ Roland Barthes: **On Racine,** trans. by Rich and Howard, Octagon Books. 1977, p. 169

(١٩) **Cultural Creation,** p. 109.

(٢٠) **Towards a Sociology of the Novel,** p. 160.

(٢١) The Hidden God, pp. 315

(٢٢) **The Structuralist controversy,** p. 109.

(٢٣) **Dialectical Materialism and literary History,** p. 41.

(٢٤) انظر George Bisztray: **Marxist Models of lilerary** criticism, columbia University Press, 1978, p. 88-101.

(٢٥) انظر كمثال لهذا النقد لجولدمان :

Miriam Glucksmann: **Lucien Goldmann: Humanist or Marxist?** in New Left Review, No. 56, July-Aug 1969.

(٢٦) A drian Mellor: **«The Hidden Method; Lucien Goldmann and the sociology of literature»**, in Birmingham University **Working Papers in Cultural Studies,** No. 4, Spring 1973, p. 89.

(٢٧) Goldmann: **«Criticism and Dogmatism in literature»**, in David Cooper (ed) The Dialectics of literature, Pelican, 1968, p. 145.

(٢٨) **Ideolgy and Writing,** p. 904.

(٢٩) Terry Eagleton: **Criticism and Ideology,** Humanities Press, 1976, p. 97.

(٣٠) **Towards a Sociology of the Novel,** p. 156 **Cultural Geation pp. 144-145**

(٣١) نص المناظرة منشور كملحق للكتاب السابق ذكره . CulturalCreation, pp. 144-145

(٣٢) **Terry Eagleton: Marxism and literary Giticism,** University of California press, p. 32-34.

(٣٣) Georg Bisztray, op. cit., p. 158.

(٣٤) Janet Wolff: **Hermeneutiç Philosophy and the Sociology of Art,** Routledge & Kegan Paul. 1975

(٣٥) Serge Doubrovsky: **The New Criticism in France,** Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187.

علم اجتماع الأدب

الوضع ومشكلات المنهج

لوسيان جولدمان

يثمر علم اجتماع الثقافة البنيوى التوليدى عددا من الأعمال تتميز بحقيقة مؤداها ، أن القائمين بهذه الأعمال ـ فى سعيهم إلى تأسيس منهج فعال لدراسة ايجابية للحقائق الإنسانية وللخلق الثقافى بوجه خاص ـ يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفى ، يمكن أن يوصف ، تعميما ، بالجدلية .

ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُقَدَّم هذا الاتجاه ، إما باعتباره جهدا ينطوى على بحث إيجابى ، يضم جماعا من التأملات الفلسفية الطابع ، وإما باعتباره اتجاها يتوجه ، ابتداءً ، صوب بحث ايجابى ، يشكّلُ ، فى النهاية ، أساسا منهجيا لسلسلة شاملة من أنشطة البحث النوعية .

ولما كان المنهج الذى يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طبق فى مناسبات عديدة ، فإننا نسعى إلى تبنى المنهج الذى يفرضه الاتجاه الثانى . ولذلك فمن المهم ، ابتداء أن نؤكد ـ دون أمل كبير فى فاعلية التحذير ، إذ تتأبى الأهواء على النصح ، أن الملاحظات التالية ، بطابعها العام والفلسفى ، لا تصدر عن أى مقصد تأملى . كما أنها لا تُطرح إلا باعتبارها ملاحظات لازمة للبحث الايجابى .



والملاحظة الأساسية الأولى التى يستند إليها الفكر البنيوى التوليدى هى أن أى تأمل فى العلوم الانسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه ، وأن هذا التأمل جانب ، يتفاوت فى الأهمية حسب الظروف ، من الحياة العقلية ككل . وبقدر ما يشكل هذا التأمل جانبا من الحياة الاجتماعية ، فإنه يغيرها ، بما يحرزه من تقدم ، على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته .

علم اجتماع الأدب

وعلى هذا الأساس فإن ذات الفكر فى العلوم الإنسانية تشكل ، إلى حد ما على الأقل ، وببعض الاحترازات ، جانبا من الموضوع الذى تتوجه نحوه . كما أن هذا الفكر ، من ناحية أخرى ، لا يؤسس بداية مطلقة ، إذ أنه يتشكل ، عموما ، بمقولات المجتمع الذى ينبع منه ، والمجتمع الذى يصبح موضوعا لبحثه . وإذن فإن موضوع البحث هو أحد العناصر المكونة ، بل واحد من أهم العناصر المكونة ، لبنية فكر الباحث أو الباحثين .

ولقد لخص هيجل ذلك كله فى صيغة موجزة بارعة ، عندما تحدث عن «وحدة الذات والموضوع فى الفكر» . ونحن نخفف الطابع الراديكالى لهذه الصيغة فحسب ، أعنى الطابع الملازم لمثالية هيجل التى لا ترى فى الواقع سوى الروح ، فنستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى ، أكثر توافقا مع وضعنا المادى الجدلى ، ذلك الوضع الذى يصبح معه الفكر جانبا مهما ، ولكن مجرد جانب فحسب ، من الواقع . أى أننا نتحدث عن الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع فى البحث ، تلك الوحدة التى قد لا تلزم كل فروع المعرفة ، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية على وجه التحديد .

وأيا كانت النظرة إلى الخلاف بين صيغتنا وصيغة هيجل فإن كلتا الصيغتين تؤكد ، ضمنا ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها طابع موضوعى كطابع العلوم الطبيعية ، وأن تدخل قيم خاصة بمجموعات اجتماعية بعينها فى بنية الفكر النظرى أمر عام ، بل حتمى ، فى العلوم الإنسانية .

ولا يعنى ذلك ، قطعا ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل ، أساسا ، إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة ، بل العكس ، إن الدقة ممكنة ، وإن اختلفت ، فضلا عن أنها ستسمح بدرجة من التثبيت فى البحث تقضى على أى تذبذب ممكن .

أما الفكرة الأساسية الثانية الملازمة لأى علم اجتماع جدلى ، فهى أن الحقائق الانسانية استجابات لذات جماعية أو فردية ، تحاول أن تتكيف مع موقف بعينه ، تكيفا يتوافق مع مطامح هذه الذات . ويعنى ذلك أن كل سلوك ، وبالتالى كل حقيقة إنسانية ، له خاصيته الدالة ، التى قد لا تكون واضحة دائما ، ولكنها تفرض على الباحث أن يلقى عليها الضوء ببحثه .

ويمكن التعبير عن نفس الفكرة بطرائق مختلفة ، فنقول ـ مثلا ـ إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) ينحو إلى تطويع موقف ، تستشعر الذات عدم توازنه ، فتؤسس موقفا متوازنا ، أو ـ بعبارة أخرى ـ إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) يمكن أن يصوغه الباحث على أنه مشكلة عملية تتطلب حلا .

وانطلاقا من هذه المبادىء ، يسعى المفهوم البنيوى التوليدى ، وخالقه هو **جورج لوكاش** بلا نزاع ، ليدعم تحولا راديكاليا فى مناهج علم الاجتماع الأدبى . إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم . وبالتالى أغلب الدراسات الأكاديمية التى تمت ، كانت مشغولة ، ولا زالت ، بمضمون الأعمال الأدبية من ناحية ، وبالعلاقة بين هذا المضمون والوعى الجماعى من ناحية أخرى . أى أنها شغلت بالطرائق التى يفكر بها البشر ويسلكون تبعا لها فى حياتهم اليومية . ولما كانت هذه هى نقطة الارتكاز فى تلك الدراسات فإنها قد انتهت إلى نتيجة طبيعية ، مؤداها أن العلاقة بين مضمون الأعمال الأدبية ومضمون الوعى الجماعى هى الأكثر أهمية ، وأن علم الاجتماع الأدبى يغدو أكثر تأثيرا بالقدر الذى يكشف فيه دارس هذه الأعمال عن ضآلة خياله الخلاق ، بحيث يقنع هذا الدارس بعرض تجاربه عرضا قاصرا . يضاف إلى ذلك ، أن هذا النوع من البحث لابد أن يدمر ، بمنهجه المتبع ، وحدة العمل الأدبى . ذلك لأنه يتوجه ، ابتداء ، إلى العمل باعتباره محض نسخة من الواقع الإمبريقى والحياة اليومية . إن هذه السوسيولوجيا الأدبية ، باختصار ، تثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون الأعمال الأدبية المدروسة هزيلة فى جودتها . بل إن ما يتم البحث عنه فى هذه الأعمال هو طابعها الوثائقى وليست خصائصها الأدبية .

ومن الطبيعى ، والأمر كذلك ، أن لا تنظر الأغلبية الساحقة من المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا باعتباره بحثا ذا قيمة نسبية فى أفضل حالاته فحسب ، بل إنهم قد يرفضونه بالكلية . أما علم الاجتماع البنيوى التوليدى فإنه لا ينطلق من فرضيات مختلفة عن ذلك فحسب بل مناقضة تماما .. ونود أن نذكر ، هنا ، خمسا من أهم هذه الفرضيات :

١ ـ إن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى عموما ، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسا ، أى بما يمكن أن يسمى المقولات التى تشكل الوعى الإمبريقى لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم التخيلى الذى يخلقه الكاتب .

٢ ـ إن تجربة الفرد الواحد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية ، إذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجدون أنفسهم فى موقف متماثل ، أى تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة من المشكلات ، تسعى إلى إيجاد حل دال لها . ومعنى ذلك أن الأبنية العقلية ، أو أبنية المقولات الدالة ، إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تجريدا ، ليست ظواهر فردية وإنما هى ظواهر اجتماعية .

٣ ـ إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبى) تؤسس ، فى الحالات المرغوبة من الباحث ، تماثلا دقيقا ينطوى على علاقة دالة بسيطة . ولذلك قد يحدث ، كما يحدث فى أغلب هذه الحالات ، أن تتماثل محتويات متغايرة الخواص تماما ، بل محتويات متعارضة ، أو توجد هذه المحتويات المتعارضة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات . إن عالما خياليا ، واضحا فى تباعده التام عن أى تجربة متعينة ، كما يحدث فى الحكاية الخرافية ، يمكن أن يتماثل فى بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها ، أو يرتبط ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطا دالا . وليس هناك والأمر كذلك ، أى تعارض فى وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبى والواقع الاجتماعى التاريخى من ناحية ، وقوة الخلق التخيلى من ناحية أخرى .

٤ ـ ومن هذا المنظور فإن قمم الخلق الأدبى أو روائعه لن تدرس باعتبارها أعمالا عادية ، بل تدرس باعتبارها روائع تتناسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث الموضوعى . يضاف إلى ذلك ، أن أبنية المقولات التى يُشْغَلُ بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى هى ، تحديدا ، الأبنية التى تعطى للعمل الأدبى وحدته ، أى أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل ، كما أنها تمثل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبى .

٥ ـ إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى والتى تتحول إلى عالم تخيلى يخلقه الفنان ليست أبنية واعية أو لا واعية بالمعنى الفرويدى للكلمة ، أى ذلك المعنى الذى يفترض عملية كبت سلفا . إنها عمليات غير واعية شبيهة ، من بعض الزوايا ، بتلك العمليات التى تحكم أبنية الأعصاب والعضلات ، فتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإيماءاتنا . وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية ، وبالتالى إدراك العمل الأدبى ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب أو تهتم ـ أساسا ـ بسيكولوجية اللاوعى ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالنمط البنيوى الاجتماعى من البحث .

إن لهذه النتائج ثماراً منهجية مهمة : إنها تلمح إلى أن كل دراسة إيجابية ، فى العلوم الإنسانية ، يجب أن تبدأ ، بجهد لتشريح الموضوع المدروس ، وذلك بالنظر إلى الموضوع نفسه باعتباره مركبا من استجابات دالة ، تفسر بنيتها معظم الأوجه الجزئية الإمبريقية التى يواجهها الباحث .

ويعنى ذلك ، فى حالة علم الاجتماع الأدبى ، أن على الباحث أن يسعى ، ابتداء ، كى يفهم العمل الذى يدرسه ، إلى أن يكتشف بنية تفسر عمليا النص ككل ، كما يجب عليه بالتالى ، أن يدور فى اطار قاعدة أساسية واحدة ، وذلك مالا يحترمه المتخصصون فى الأدب ، غالبا ، لسوء الحظ . إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يضيف إليه شيئا . ويعنى ذلك ، بالمثل ، على الباحث أن يشرح تشكل هذا النص أو تولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تتشكل بهما خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبى . أى أن عليه أن يظهر المدى الذى تؤسس به البنية حالة دالة من حالات السلوك ، لذات فردية أو جماعية ، فى موقف معطى .

وتستلزم هذه الطريقة ، فى طرح المشكلة ، نتائج متعددة ، تتعدل معها ، جذريا ، المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية بعامة ، والحقائق الأدبية بخاصة . ويمكن أن نذكر بعض هذه النتائج ، بادئين ، أولا ، بالنتيجة التى تتصل بعدم التركيز فى فهم العمل ، على المقاصد الواعية للأفراد ، أو المقاصد الواعية للأدباء ، فى حالة الأعمال الأدبية .

إن الوعى ، بالتأكيد ، عنصر جزئى فحسب من عناصر السلوك الانسانى . وله ، فى أغلب الأحوال ، محتوى لا يتمشى مع الطبيعة الموضوعية لهذا السلوك . وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة ، من أمثال ديكارت وسارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعى أو تتحد معه . إن القطة التى تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما ، دون أن يكون لديها ، بالضرورة ، أو حتى بالاحتمال ، أى وعى ، ولو بصفة أولية[1] . ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا ، عندما ننظر إلى الانسان بمستوياته البيولوجية والرمزية والفكرية ، إذ تصبح أصول المشكلات ومصادر الصراعات والمصاعب ، فضلا عن إمكانية حلها ، أكثر تعددا وتداخلا ، ولكن لا يوجد ، رغم ذلك ، شىء يدل على أن الوعى يغطى غالبا ، أو حتى احيانا ، كل الدلالة الموضوعية للسلوك . ويمكن التعبير عن نفس الفكرة ، فى حالة الكاتب ، بشكل أكثر بساطة ، إذ يحدث أن يكتب عملا تحت وطأة رغبة فى تحقيق وحدة جمالية ، ولكن البنية الكلية لهذا العمل بعد انجازه ، قد تشكل ، عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصورية ، رؤية تختلف عن الفكرة التى أثارت الكاتب عند صياغة العمل ، بل تتعارض هذه الرؤية مع قناعات الكاتب ومقاصده الواعية .

ويجب ، والأمر كذلك ، أن يتعامل عالم الاجتماع الأدبى بخاصة ، والناقد بعامة ، مع المقاصد الواعية للكاتب باعتبارها عرضا من أعراض كثيرة ، وباعتباره جانبا من جوانب التأمل فى العمل ، أى مصدرا لجمع بعض الفرضيات . وشأن المقاصد الواعية فى ذلك شأن أى عمل نقدى عن العمل الأدبى ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبى ، بشرط أن يؤسس أحكامه ، فى النهاية ، معتمدا على النص الأدبى وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية للكاتب أى تحيز .





ولدينا ، بعد ذلك ، نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة فى تقدير أهمية الفرد فى الشرح ، الذى هو ـ أى الشرح ـ فى النهاية ، عملية بحث عن ذات فردية أو جماعية ، يصبح معها للبنية العقلية التى تحكم العمل خاصية وظيفية دالة . ومن المؤكد أن للعمل ، دائما ، وظيفة فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه ، ولكن هذه الوظيفة الفردية ، على نحو يتكرر كثيرا فيما نرى ، ليست متصلة تماما بالبنية العقلية التى تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل ، فضلا عن أن هذه الوظيفة لا تخلق العمل بأى حال من الأحوال . إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل **راسين** ، وبالتحديد المسرحيات التى كتبها ، أمر له دلالته ، لاشك ، بالنسبة إلى **راسين الفرد** ، فى ضوء شبابه الذى قضاه فى بور ـ رويال ، وعلاقاته ، بعد ذلك ، برجال المسرح والبلاط ، فضلا عن علاقاته بجماعة الجنسينية وأفكارها ، بل بأحداث كثيرة فى حياته ، نحن على معرفة تقريبية بها . ولكن وجود الرؤية التراجيدية هو العنصر الذى شكل فعلا مواقف كونت نقط البدء التى دفعت راسين إلى كتابة مسرحياته . أما بناء هذه الرؤية نفسها ، تحت تأثير أيديولوجية مجموعة الجنسينية فى بور ـ رويال وسان سيران ، فقد كان بمثابة استجابة وظيفية دالة لنبالة المسوح Noblesse de robe تجاه موقف تاريخى محدد . لقد كان على **راسين الفرد** ، المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوجيتها المتقدمة نوعا ، أن يواجه عددا من المشكلات العملية والأخلاقية ، مواجهة أنتجت فى النهاية ، عملا شكلته رؤية تراجيدية ، صيغت بدرجة راقية من التلاحم . وذلك فإنه لا يمكن شرح تولد العمل الأدبى عند راسين أو دلالته بمجرد الاقتصار على ربط العمل بسيرة راسين الفرد أو سيكولوجيته الخاصة .

ولدينا ، ثالثا ، نتيجة تتصل بما نسميه ، عادة ، «المؤثرات» . وهى عامل ليس له أى قيمة شارحة ، بل إنها تؤسس ، على أكثر تقدير ، إشكالا يجب أن يواجهه الباحث . إن هناك فى كل لحظة ، عددا من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، يمكن أن تؤثر على الكاتب ، على أن ما يستحق الشرح ، حقيقة ، هو السبب الذى يجعل لعدد قليل من هذه المؤثرات ، بل لمؤثر واحد فحسب ، أثرا فعليا حقا . يضاف إلى ذلك السبب الذى يجعل هذه المؤثرات تتحول وتتبدل ، بل تنحرف عن مجراها فى عقل الشخص الذى يتأثر بها ، وفى أعماله على السواء ، ولكن علينا أن نبحث عن إجابات هذه الأسئلة فى العمل الذى ندرسه لكاتب من الكتاب ، وليس كما يظن عادة ، فى العمل الذى يفترض أنه أثّر فى الكاتب .

إن فهم النص ، باختصار ، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص . وهو مشكلة لن تحل إلا بافتراض أن النص ، كل النص وليس أى شىء سواه ، هو ما يجب أن يؤخذ أخذا حرفيا ، وأن على المرء أن يبحث ، فى داخله ، عن بنية دالة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية فى أعمال الثقافة ، لأسباب أوضحناها من قبل [٢]) من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل ، ذات خاصية وظيفية ، وبالتالى خاصية دالة . ويمكن أن نضيف ، مادمنا نعنى بمكانة الشرح والتفسير ، أن هناك جانبين مهمين ، كشفتهما دراسات علم الاجتماع البنيوى من حيث مواجهتها لدراسات التحليل النفسى .

أما الجانب الأول فيتمثل فى حقيقة مؤداها أن وضع كلتا العمليتين (أى الشرح والتفسير) لا يعنى وضعا لشىء واحد من وجهتى نظر مختلفتين .

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية الليبيدو الخاصة بالتحليل النفسى لاستحال علينا أن نفصل الشرح عن التفسير ، خلال البحث أو بعد الفراغ منه ، مع أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلا ، بعد الفراغ من البحث ، فى التحليل الاجتماعى . كذلك لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان مجنون [٣] ، لسبب بسيط مؤداه أن الوعى ليس له أى استقلال نسبى على المستوى الليبيدى ، أى على المستوى السلوكى لذات فردية ، تهدف إلى تملك مباشر لموضوع . أما عندما تكون الذات ذاتا مجاوزة للفرد Transindividual Subject فإن العكس هو الذى يحدث . فيصبح هذا التفسير قائما ، إذ يتخذ الوعى أهمية أعظم ، ويميل إلى تشكيل بنية دالة ، (ليس هناك قسمة للعمل وبالتالى لن يكون الفعل ممكنا دون اتصال واع بين الأفراد الذين يشكلون الموضوع) .

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة ، على الأقل ، تربط ما بين علم الاجتماع التوليدى والتحليل النفسى . أما أولها فهو أن كل سلوك إنسانى يشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل . وثانيها أن السلوك لا يفهم إلا عندما يدمج فى بنية يسعى الباحث إلى الكشف عنها . أما ثالث هذه العناصر فيرتبط بتأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردى فى التحليل النفسى أو التاريخى فى علم الاجتماع التوليدى . ومن هذه الزاوية ، يمكن أن يكون التحليل النفسى بنيوية توليدية ، شأنه فى ذلك شأن علم الاجتماع الذى نسعى من أجله .

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل ، رغم ذلك كله ، بين الاثنين . وتكمن هذه الخاصية فى نقطة مؤداها أن التحليل النفسى يحاول اختزال السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية ، وفى شكل واحد لرغبة أو موضوع ، بغض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التسامى بها . أما علم الاجتماع التوليدى فإنه يفصل السلوك الليبيدى ، وهو ما يدرسه التحليل النفسى ، عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية (يشكل الخلق الثقافى جانبا منها) لذات مجاوزة للفرد ، لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه الانسجام . ويترتب على ذلك أن السلوك الانسانى لابد أن تختلف دلالته ، عندما يدمج فى بنية ليبيدية ، عن دلالته عندما يندمج فى بنية تاريخية . يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحدا فى كلتا الحالتين . إن بعض عناصر الفن أو الأدب ، وليست كل العناصر فى شمولها ، يمكن أن تدمج فى بنية ليبيدية ، فيتمكن المحلل النفسى من فهمها وشرحها بربطها بما دون الوعى الفردى . ولكن الدلالات المتكشفة لن يكون لها ، فى هذه الحالة ، سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة فى أعمال ينتجها أى مجنون . يضاف إلى ذلك أن نفس الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس ، عندما تندمج فى بنية تاريخية ، أبنية نسبية منسجمة ، تنطوى

على وحدة ، مثلما تنطوى على درجة عالية من الاستقلال النسبى ، مما يعكس أحد العناصر المكونة لقيمتها الأدبية أو الفنية الحقة .

إن السلوك الإنسانى بكل مظاهره يمثل ، بدرجات متفاوتة بالقطع ، مزيجا من دلالات كلا النوعين . وهكذا نصبح إزاء نتاج مجنون أو ازاء احدى روائع الفن ، فالأمر يتوقف على ما اذا كان الإشباع الليبيدى يسود إلى درجة تحطم الانسجام الذاتى ، على نحو شبه تام ، أو العكس ، عندما يندمج الإشباع الليبيدى فى انسجام ذاتى لا يقضى على نضارته (ومفهوم أن تقع أغلب الظواهر الإنسانية موقعا يتراوح بين هذين النقيضين) .

أما الجانب الثانى فيرتبط بحقيقة مؤداها أن عمليتى الفهم والتفسير ليستا عمليتين متعارضتين فى البحث ، أو تختلف إحداهما عن الأخرى ، وذلك رغم المناقشات المستفيضة التى تمت فى الجامعات ، وبخاصة الجامعات الألمانية .

وإزاء هذه النقطة علينا أن نستبعد ، ابتداء ، كل الميراث الرومانتيكى المرتبط بالتعاطف ، أى الـ «تقمص» أو الاتحاد اللازم لفهم العمل . إننا ننظر إلى الفهم باعتباره عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة . صحيح أن الفهم ، شأنه شأن أى عملية عقلية أخرى ، يتدعم بالاهتمام الآنى الذى يبذله الباحث تجاه موضوعه . وأعنى بذلك التعاطف أو النفور أو الحيدة التى يمكن أن يثيرها الموضوع فى الباحث . ولكن النفور ، من ناحية ، عامل لا يقل عن التعاطف دعما للفهم (إذا لم تجد الجنسينية فهما أفضل ، أو تحديدا أدق ، مما وجدته لدى من اضطهدتهم ممن صاغوا «القضايا الخمس» الشهيرة ، وهى تعريف دقيق للرؤية التراجيدية) كما أن هناك عوامل أخرى عديدة ، يمكن أن تدعم الباحث أو تعوقه ؛ منها ، على سبيل المثال ، المزاج النفسى المعتدل ، والصحة الجيدة ، أو العكس ، كما يحدث عندما يعانى الباحث من حالة من حالات الإحباط ، أو من هجمة آلام الأسنان ، ولكن ذلك كله لا علاقة له بالمنطق أو بنظرية المعرفة .

ومهما يكن من أمر ، فعلينا أن نمضى أبعد من ذلك . إن الفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين ، بل هما عملية واحدة ترتبط بنظائر مختلفة . ولقد قلنا إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة متأصلة فى الموضوع المدروس (أى فى هذا العمل الأدبى أو ذاك) . أما الشرح فهو إدماج هذه البنية ، كعنصر مكوِّن ، فى بنية شاملة ، لا يستكشفها الباحث فى تفاصيلها ، بل يستكشفها بالقدر الذى يُعينه ، فحسب ، على أن يتفهم العمل الذى يدرسه . إن المهم هو أن تُؤخذ البنية المحيطة باعتبارها موضوعا للدرس ، وعندئذ ينقلب ما كان شرحا ليصبح فهما ، كما يغدو على البحث الشارح أن يتصل ببنية جديدة أوسع .

ويمكن أن نقدم مثالا لتوضيح الأمر . إن فهم «الأفكار» لبسكال أو تراجيديات راسين يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التى تؤسس البنية الدالة التى تحكم عملى راسين وبسكال على السواء . كما أن فهم بنية الجنسينية المتطرفة يعنى شرح تولد «الافكار» وتراجيديات راسين . وبالمثل فإن فهم الجنسينية هو شرح لتولد الجنسينية المتطرفة ، كما أن فهم تاريخ نبالة المسوح فى القرن السابع عشر هو شرح لتكون الجنسينية . وأخيرا فإن فهم العلاقات الطبقية للمجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المسوح ، الخ .

ويترتب على ذلك أن كل بحث موضوعى فى العلوم الإنسانية يجب ، بالضرورة ، أن يقوم على مستويين مختلفين . أى مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البنية المحيطة فى آن . ويكمن الفرق بين هذين المستويين من البحث ، أصلا ، فى درجة تعامل البحث مع كلا المستويين . إن دراسة موضوع من الموضوعات ـ سواء أكان نصا أدبيا أو واقعا اجتماعيا ، الخ ـ لا تعد كافية مالم تكشف عن بنية تفسر ، بطريقة مقنعة ، عددا ملحوظا من الحقائق الإمبريقية ، وبخاصة تلك الحقائق التى تبدو ذات أهمية خاصة [4] ، وبذلك تصبح الدراسة ، إذا كانت غير قابلة للتصديق ، مجانبة للممكن على الأقل ، فتبعث على تحليل آخر يطرح بنية أخرى ، إما أن تقود إلى نتائج مماثلة للدراسة السابقة ، أو تقود إلى نتائج أفضل منها .

ويختلف الموقف إذا ما تأملنا من زاوية البنية المحيطة . إن الباحث لا يهتم بهذه البنية إلا من حيث وظيفتها الشارحة لموضوع بحثه . يضاف إلى ذلك أن إمكانية تسليط الضوء على بنية الموضوع هى التى تحدد اختيار بنية خاصة ، من بين عدد من الأبنية المحيطة ، تبدو ممكنة عندما يشرع الباحث فى العمل . ولذلك ينتهى عمل الباحث عندما يكتشف ، بشكل كاف ، العلاقة بين بنية موضوعه الذى يدرسه والبنية المحيطة ، التى تفسر تولد البنية الأولى باعتبارها وظيفة لها . ويستطيع الباحث ، بالطبع ، أن يمضى ببحثه إلى مدى أبعد ، ولكن موضوع الدراسة ، فى هذه الحالة ، يتغير عند لحظة بعينها ، فيصبح ما كان دراسة فى بسكال مثلا ، دراسة للجنسينية أو لنبالة المسوح ، إلخ .

وما دام الأمر كذلك ، فمن المهم أن نميز تمييزا دقيقا بين التفسير والشرح ، من حيث طبيعتها ومن حيث نتائجها ، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن ، أثناء ممارسة البحث ، فصل التفسير المتأصل عن الشرح بواسطة البنية المحيطة ، كما أنه لا يمكن أن يتم أى تقدم فى أى من المجالين (التفسير والشرح) إلا بمراوحة مستمرة بينهما . وبالمثل ، فمن المهم أن لا تفارق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير متأصل دائما فى النصوص التى ندرسها (بينما الشرح خارجى دائما بالنسبة لهذه النصوص) . وكذلك علينا أن نعى أن كل شىء يوضع على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجة عنه ـ سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية ، أو متصلة بسيكولوجية المؤلف ، أو حتى بكلفة الشمس ـ له خاصية شارحة لا يمكن الحكم عليها بعيدا عن النص [5] إلا من هذا الموقف .

ولكن ، مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيما يبدو ، إلا أن الأهواء المستعصية ساعدت ، دائما ، على انتهاكه فى التطبيق . ولقد كشف لنا اتصالنا بالمتخصصين فى الدراسات الأدبية مدى الصعوبة فى تبنيهم اتجاها ، يمكنهم من النظر إلى النص الذى يدرسونه على نحو مقارب لاتجاه عالم الفيزياء أو الكيمياء ، عندما يسجل نتائج تجربة من

تجاربه . ويمكن أن نذكر بعض الأمثلة العشوائية التى توضح ذلك . لقد ذهب متخصص فى التاريخ الأدبى يوما ، إلى أن هيكتور ، لا يمكن أن يتحدث فى مسرحية اندروماك لأنه ميت ، وأن ما نسمعه فى مسرحية راسين ، إنما هو وهم امرأة يتقاذفها موقف بالغ اليأس والغرابة ، فيصل بها إلى أقصى درجات الاهتياج . وليس هناك شىء من هذا القبيل ، للأسف ، فى نص مسرحية راسين ، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هيكتور ـ هيكتور الميت ـ يتحدث فى مناسبتين .

وفى مرة ثانية ، ذهب مؤرخ آخر للأدب إلى استحالة زواج دون چوان مرة كل شهر ، وذلك للاستحالة العملية لمثل هذا الزواج ، حتى فى القرن السابع عشر ، وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر الجازم فى مسرحية موليير على أنه مجاز أو سخرية . ولكننا إذا تقبلنا هذا الشرح لكان من السهل أن نجعل النص يقول أى شىء نوده ، حتى إن كان هذا الذى نوده عكس ما يقرره النص مباشرة .[٦]

ترى ماذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء ينكر نتائج تجربة من تجاربه ، ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر ، لا لشىء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه ؟!

أما المثال الأخير ، فقد حدث فى إحدى مناقشات حلقة **ريمون Rayaumon** الدراسية (عام ١٩٦٥) ، حيث كان عسيرا علينا كل العسر أن نقنع أنصار التفسيرات التى تعتمد على التحليل النفسى بحقيقة أولية ، مؤداها أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن مادون الوعى لأورست أو عن رغبة أوديب فى الزواج من أمه ، بغض النظر عن رأينا فى هذا النوع من الشرح ، مادام أورست وأوديب ليسا بشرا أحياء بل نصوصاً ، كما أن الإنسان ليس من حقه أن يضيف أى شىء ، مهما كان ، إلى نص لا يقدم أى اشارة إلى مادون الوعى أو إلى سفاح القربى .

إن المبدأ الشارح لا يوجد ، مهما كانت جدية الشرح فى التحليل النفسى ، إلا فى مادون الوعى عند سوفكليس أو أيسخيلوس فحسب ، أى أنه لا يوجد فى مادون وعى الشخصية الأدبية ، فالشخصية الأدبية لا توجد إلا فيما تقرره بوضوح فحسب . ومن الملاحظ ، على مستوى الشرح ، أن المتخصصين فى الأدب يتيهون تيها مؤسفا بمكانة الشرح السيكولوجى ، بغض النظر عن فاعلية هذا الشرح أو نتائجه ، وذلك لأنهم يفترضون أن هذا الشرح أكثر فائدة ، مع أن الاتجاه العلمى الحقيقى لا يمكن أن يتشكل إلا بأن نختبر ، بطريقة نزيهة قدر الإمكان ، كل الشروح المطروحة ، حتى تلك التى تبدو عبثية (وهذا هو السبب فى ذكرى كلفة الشمس منذ قليل ، مع أنها لا تنطوى على شرح لشىء) وأن يعتمد اختيارنا للشرح ، كل الاعتماد ، على النتائج التى يفضى إليها ، وبالتالى على مدى تقبل النص ذاته لهذا الشرح .

إن عالم الاجتماع الأدبى يبدأ من نص ، هو بمثابة كتلة من مادة إمبريقية شبيهة ، من هذه الزاوية ، بالمادة التى يواجهها أى باحث آخر فى علم الاجتماع . ومن هنا فإن عليه أن يعالج أولا ، مشكلة التحقق من المدى الذى تُؤسَّسُ به معطياتُ هذه المادة موضوعا دالا ، أى بنية ، يمكن أن يؤدى البحث الإيجابى فيها إلى نتائج مثمرة .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن عالم اجتماع الأدب والفن ، عندما يواجه هذه المشكلة ، يجد نفسه فى موقف ينطوى على ميزة ، قد لا يجدها الباحثون فى مجالات أخرى من علم الاجتماع . ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التى تواصل بقاؤها بعد حيلها تؤسس ، فى أغلب الحالات ، هذه البنية الدالة[٧] . فى حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدى تحليل الوعى اليومى ، أو حتى النظريات الاجتماعية المعاصرة ، بالضرورة ، إلى الكشف عن موضوع دال ، فليس من المتيقن ، مثلا ، أن تؤدى دراسة أشياء من قبيل «فضيحة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» الخ إلى تأسيس موضوعات دالة .

وأيا كان **الأمر** ، فإن عالم الاجتماع الأدبى ، شأنه شأن أى عالم اجتماع آخر ، يجب أن يتيقن من هذه الحقيقة ، فلا يفترض احتبالا أن هذا **العمل** الأدبى **أو** ذلك ، أو أن هذه المجموعة من الأعمال الأدبية أو تلك ، **تؤسس** بنية موحدة .

ولا تختلف عملية البحث ، من هذه الزاوية ، عن أى عملية أخرى للبحث فى فروع العلوم الانسانية . إذ يجب على الباحث ، فى الجميع ، أن يصل إلى نمط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الباحث من تفسير الأغلبية الساحقة من المادة الامبريقية التى يتألف منها الموضوع المدروس نفسه .

يضاف إلى ذلك أن متطلبات عالم الاجتماع الأدبى قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه فى علم الاجتماع ، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف فى دراسة الخلق الثقافى عن غيره . وليس من الإفراط*، والأمر كذلك ، أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع أو أربعة أخماس النص ، فهناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحقّقُ ، فعلا ، هذا المطلب . وأنا أستخدم كلمة «يبدو» فى هذا السياق ، لأننا لا نستطيع بسبب عدم كفاية الأدوات ، أن نراجع الاعمال فقرة فقرة ، أو عبارة عبارة ، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أى صعوبة من الناحية المنهجية[٨] .

ويحدث ، غالبا ، فى علم الاجتماع العام ، بل بشكل أكثر فى علم الاجتماع الأدبى ، أن يُشغَل الباحث بعدد من الأعمال ، فينتهى الأمر به إلى استبعاد جانب من المادة الامبريقية ، كانت تمثل جانبا من موضوع الدراسة فى أول الأمر ، كما يحدث أن يضيف الباحث من ناحية ثانية ، مادة أخرى لم يفكر فيها فى أول البحث .

ويمكن أن أقدم مجرد مثال على ذلك . إذ أذكر أننى عندما بدأت دراستى الاجتماعية لأعمال **بسكال** انتهيت ، سريعا ، إلى فصل «**الأقاليم** **Les Provinciales**» عن «**الأفكار**» **Les Pensées** على أساس أن كلا العملين يرتبط برؤية مختلفة للعالم ، وبالتالى بنموذج معرفى مختلف ، يستند إلى أساس اجتماعى مغاير . وأعنى بذلك رؤية الجنسينية المعتدلة والجنسينية شبه الديكارتية ، التى كان **أرنو Arnould ونيكول** خير من يمثلانها ، فى مقابل رؤية الجنسينية المتشددة (المتطرفة) التى لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ، والتى كان على أن أسعى لأجدها فى

شخص ممثلها اللاهوتى بارسوس رئيس دير سان سيران ، فضلا عن آخرين ، كان من بينهم سنجلن موجه **بسكال** ولانسلوت أحد أساتذة راسين ، وفوق ذلك كله **الأم الانجيلية Mother Angleique**[9] . ولقد قادنى كشف البنية التراجيدية التى ميّزت أفكا بارسوس وبسكال إلى أن اعالج فى دراستى أربعا من مسرحيات راسين الأساسية ، هى أندروماك ، وبريتانيكوس ، وبيرنيس ، وفيدرا . وكان ذلك بمثابة نتيجة مفاجئة على نحو خاص . ذلك لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور - روبال وأعمال راسين ضللتهم ، حتى ذلك الوقت ، الأعراض الزائفة ، فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى مضمون المسرحيات ، مركزين كل التركيز على المسرحيات المسيحية (مثل أستير ، وآثالى) وليس المسرحيات الوثنية التى لا ترتبط مقولاتها البنيوية ارتباطا حادا ببنية فكر جماعة الجنسينية المتشددة .

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث ، فضلا عن اتساق نموذجها المتلاحم ، يؤكده على المستوى النظرى ، حقيقة أن النموذج المكتشف يفسر النص كله من الناحية العملية . أما على المستوى التطبيقى فهناك معيار آخر يساعد المرء على التيقن من أنه يسير فى الطريق الصحيح . ولا يتصل هذا المعيار بطبيعة قانون خاص ، بل بحقيقة مؤداها أن تفاصيل معينة فى النص ، لم تجذب انتباه الباحثين قبل ذلك بأى حال ، قد أصبحت مهمة ودالة على نحو مفاجىء .

ويمكن أن نضيف ، هنا ، ثلاثة أمثلة توضح ذلك :

لقد حدد قانون الاحتمال ، فى وقت من الأوقات ، أساسا عاما لتقبل ما صنعه راسين ، عندما جعل رجلا ميتا يتكلم فى مسرحية أندروماك . ولكن كيف يمكن تفسير التنافر البين فى هذا الأمر ؟ يكفى أن نوجد نمط الرؤية الذى يحكم فكر الجنسينية المتشددة ، لنرى أن صمت الله ، فى ذلك الكون . كون الله مجرد مشاهد للعالم ، إنما هو أمر يلزمه عدم وجود أى حسم على المستوى الدنيوى ، بحيث لا يمكن حماية الاخلاص للقيم أو دعم امكانية الحياة المتسقة فى العالم ، بل تحبط أى محاولة فى هذا الاتجاه بمطالب آلهية غير مدركة أو معروفة عمليا (وهى متطلبات تتجلى فى شكل متعارض فى الغالب) . وينتج تحوّلُ هذا المفهوم الدينى إلى المستوى الدنيوى فى مسرح **راسين** شخصيتين خرساويتين ، أو قوتين خرساوتين ، تجسدان المتطلبات المتعارضة : بين **هيكتور** الذى ينشد الاخلاص **واستيناكس** الذى ينشد حماية اندروماك ، وبين حب جونى لبريتانيكس ، مما يفرض عليها أن تحميه ، وطهارتها التى تفرض عليها عدم التنازل فى مواجهة نيرون ، وبين الرومان والحب فى بيرينيس ، وأخيرا بين الشمس وفينوس [الزهرة] فى فيدرا .

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين ، أو هذين الكائنين ، فى المسرحيات التى تجسد المتطلبات المطلقة ، لا ينفصل عن غياب أى حل على المستوى الدنيوى ، فمن الواضح أنه فى اللحظة التى تجد فيها إندروماك حلا يمكن لها معه أن تتزوج بيروس وتنتحر قبل اكمال الزواج ، فتحمى استيناكس وتحمى اخلاصها فى آن ، يؤدى خرس هيكتور واستيناكس إلى الاستحالة البالغة ، التى تجعل الميت يتكلم ، ويحدد إمكانية التغلب على التعارض .

ونأخذ مثالنا الثانى من المشهد المشهور ، مشهد اللجوء إلى السحر فى فاوست **لجوته** ، حيث يتوجه فاوست بالخطاب إلى روح الكون Macrocosm وروح الأرض ، اللتين تنسجان مع فلسفة سبينوزا وهيجل ، إن إجابة الروح الثانية تلخص جوهر المسرحية ، بل تلخص ، وبخاصة فى جزئها الثانى ، التعارض بين فلسفة الاستنارة ، بمثلها الأعلى المرتبط بالمعرفة والفهم ، من ناحية ، والفلسفة الجدلية التى تتركز فى الفعل من ناحية أخرى . وعندما تجيب روح الأرض قائلة لفاوست : «**انك لا تشبهنى بل تشبه الروح التى تفهمها**» ، فإن الإجابة لا تعنى رفضا فحسب ، بل تعنى تبريرا للرفض . ذلك لأن فاوست لا يزال على مستوى «**الفهم**» ، أى أنه لا يزال على مستوى روح الكون ، تلك الروح التى يريد أن يتجاوزها . ومن ثم فإنه لن يستطيع التلاقى مع روح الأرض إلا عندما تحين اللحظة التى يكتشف فيها الصيغة الحقة لبشارة القديس جون ، عندما قال : «فى البدء كان الفعل» وعندما يتقبل فاوست ، بالتالى ، ميثاق ميفستوفليس .

ويشبه ذلك ما نجده فى رواية **سارتر** «الغثيان» **La Nausee** حيث نقابل شخصية تثقف نفسها بنفسها - وتمثل روح الاستنارة أيضا - فتقرأ الكتب ، تبعا لترتيبها فى فهارس المكتبة . ويقصد سارتر بهذه الشخصية - واعيا أو غير واع - إلى السخرية من إحدى الأفكار الأساسية فى عصر النهضة ، وهى فكرة أن المعرفة يمكن أن تكتسب عن طريق المعاجم التى تترتب فيها الموضوعات ترتيبا أبجديا . (وحسبنا أن نفكر فى معجم بايل Bayle أو المعجم الفلسفى لفولتير وفوق ذلك كله الانسيكلوبيديا .)

إن الباحث يتجه إلى الشرح بمجرد أن يتقدم فى بحثه ويصل ، قدر طاقته ، إلى التلاحم الداخلى للعمل ونموذجه البنيوى .

وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإن علينا أن نستوفى نقطة أخرى تتصل بموضوع مررنا عليه . لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جذرى فى علاقة التفسير بالشرح فى مجرى عملية البحث والكيفية التى تتجلى بها هذه العلاقة عند نهاية البحث نفسه . إن كلا من التفسير والشرح يتدعم بالآخر ، خلال عملية البحث ، مما يجعل الباحث ينتقل بينهما باستمرار . أما عندما ينتهى البحث ، ويشرع الباحث فى تقديم نتائجه ، فإن عليه أن يفصل بين فرضياته التفسيرية المتأصلة فى العمل وبين فرضياته الشارحة التى تتجاوز التفسير .





وما دمنا نهدف إلى أن نؤكد التمييز (غير الجذرى) بين العمليتين ، فإن علينا أن نطور مقولتنا الحالية ، على أساس من افتراض خيالى لتفسير ، يصل إلى نقطة بالغة التقدم ، بواسطة تحليل متأصل يتوجه ، بالتالى ، نحو الشرح .

إن النظر إلى الشرح يعنى النظر إلى حقيقة خارجة عن العمل ، أى حقيقة تمثل علاقة ببنية العمل . وقد تكون هذه العلاقة علاقة تنوع ملازم (ونادرا ما يحدث ذلك فى حالة علم الاجتماع الأدبى) أو تكون ، كما هو الغالب ، علاقة تماثل ، أو مجرد علاقة وظيفية ، مما يعنى وجود بنية تؤدى وظيفة (بالمعنى الذى تستخدم به هذه الكلمات فى علوم الحياة أو علوم الانسان .)

ومن المستحيل أن نحدد ، ابتداء ، الحقائق الخارجية التى تستطيع أن تحقق هذه الوظيفة الشارحة للعمل بشكل يتوافق مع ملامحه . إن مؤرخى الأدب ونقاده يعتمدون ، أساسا حتى الآن ، عندما يهتمون بالشرح ، على السيكولوجية الفردية للمؤلف ، مثلما يعتمدون على نحو أقل ، وإن كان أكثر حداثة ، على بنية فكرية لمجموعة اجتماعية محددة . وليس من الضرورى أن نتأمل أى فرضيات أخرى للشرح ، حتى وان كنا لا نملك الحق فى أى استبعاد قبلى لهذه الفرضيات الأخرى .

أما فيما يتصل بالشروح السيكولوجية فإن المرء ينتهى ، بمجرد أن يتأملها ببعض الجدية إلى عدد من الاعتراضات الساحقة . أول هذه الاعتراضات ، وأقلها أهمية ، أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكولوجية الكاتب الذى لا ندرى عنه شيئا فى الحقيقة . والذى توفى لسنوات عديدة فى أغلب الحالات . ومن هنا تبدو الأغلبية الساحقة لهذه الشروح السيكولوجية المزعومة ، قلّت أو كثرت ، وكأنها توليفات وهمية ذكية ، لعلم نفس خيالى ، ينهض فى أغلب الحالات على شاهد مكتوب ، أو على العمل نفسه . وليس هذا من قبيل السير فى دائرة بل السير فى حلقة مفرغة ، لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا ، أكثر من اعادة نثر العمل الأدبى الذى يدعى شرحه .

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يثار فى وجه الشروح السيكولوجية ، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح ، فيما نعلم ، فى الابانة عن أى قدر بارز من النص بل أبانت ، فحسب ، عن بعض العناصر الجزئية ، أو القليل الأقل من الملامح العامة . وكما قلنا من قبل فإن أى شرح لا يفسر إلا من ٥٠٪ الى ٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية اساسية ، ذلك لأنه من الممكن ، دائما ، أن نبنى عديدا من الشروح تفسر مثل هذا القدر من النص ، وإن لم يكن ، عادة ، نفس الجزء . وإذا عُدَّتْ أمثالُ هذه النتائج مرضية ، فمن الممكن أن نخلق ، فى أى لحظة ، شخصية صوفية فى بسكال أو ديكارتية أو تومائية ، نسبة الى القديس توما ، كما يمكن أن نتحدث عن كورنىّ فى راسين ، بل نجعل من موليير وجوديا ، الخ . ويصبح المبدأ الذى يحكم اختيارنا لشرح دون آخر مرتبطا بالذكاء اللماح أو مهارة الناقد ، دون أن يكون متصلا بالعلم بأى حال .

أما الاعتراض الأخير الذى يثار ضد هذه الضروح السيكولوجية فهو أكثر الاعتراضات أهمية . ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن هذه الشروح ، وإن أبانت عن جوانب بعينها ، أو عن ملامح نوعية فى العمل ، إلا أن هذه الجوانب وتلك الملامح ليست أدبية فى حالة الأدب ، وليست جمالية فى حالة الفن ، وليست فلسفية فى حالة الفسلفة . ولن ينجح أى شرح يقوم على التحليل النفسى ، مهما كان حظه من النجاح ، فى أن يخبرنا عن الخاصية النوعية التى تجعل عملا أدبيا أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة ينتجها مجنون . بل إن التحليل النفسى يشرح نتاج المجنون بنفس الدرجة التى يشرح بها نتاج الفنان ، وربما أفضل ، بمساعدة عمليات مماثلة .

وينبع هذا الموقف ، ابتداء ، فيما نظن ، من حقيقة أن العمل ، رغم أنه تعبير عن بنية فردية وبنية اجتماعية فى آن ، يُعالجُ فى التحليل النفسى باعتباره تعبيراً فرديا فحسب . أى أنه يعالج على أنه :

(أ) إشباع مُصَعَّد لرغبة فى امتلاك موضوع (انظر التحليل الفرويدى للاهام) .

(ب) ونتاج لعدد بعينه من تنظيمات Montages روحية فردية .

(جـ) وتمثيل أمين أو مشوه لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعاشة .

وليس فى ذلك كله أى شىء يؤسس دلالة أدبية أو جمالية أوفلسفية . باختصار ليس فيه ما يؤسس أى دلالة ثقافية .

إن دلالة العمل ، إذا أردنا أن نظل فى مجال الأدب ، لا تكمن فى هذه القصة أو تلك ، ذلك لأن نفس الاحداث قد تقص فى «الأورستيا» **لأيسخيلوس** أو «إليكترا» **لجيرودو** أو «الذباب» **لسارتر** ، ومع ذلك فمن الواضح ، تماما ، أن هذه الاعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسى مشترك . وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن فى سيكولوجية هذه الشخصية أو تلك ، كما تكمن فى أى خاصية أسلوبية يمكن أن تتكرر . إن دلالة العمل ، طالما ظل العمل أدبا ، تنطوى دائما ، على نفس الخاصية ، وهى أنها عالم متلاحم ، تحدث داخله أحداث ، وتستقر داخله سيكولوجية الشخصيات ، وتتناغم ، فى داخل تعبيره المتلاحم ، حركة أسلوبية ذاتية للأديب . أما ما يميز العمل الأدبى تحديدا ، عن كتابة المجنون فهو أن المجنون يتحدث عن رغباته فحسب ، وليس عن عالم ينطوى على قوانين ومشكلات .

وعلى العكس من مدرسة التحليل النفسى تنهض مدرسة لوكاش فى الشرح . ومن الحق أن هذه المدرسة ، رغم قلة انجازها حتى الآن ، تطرح المشكلة على نحو صحيح ، فتواجه العمل باعتباره بنية متحدة لقوانين تحكم عالمه ، وتحكم الصلة بينه ، كعالم مبنى . وبين الشكل الذى يعبر به عن هذا العالم . أيضا ، أن تحليلات هذه المدرسة ، عندما تنجح ، تفسر أكبر قدر من العمل الأدبى ، فتصل إلى بنائه الكلى فى الغالب ومن الحق أخيرا ،أنها لا تبرز ، فحسب ، أهمية العناصر التى قُرِئَتْ دلالتها تماما من أيدى النقاد ، وذلك بتأسيسها لروابط بين هذه العناصر وبقية النص ، بل تبرز ، أيضا ، العلاقات المهمة غير المدركة ، بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى ، لم

يفكر فيها النقاد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة . وهنا ، مرة أخرى ، علينا أن نرضى أنفسنا بأمثلة قليلة .

لقد عُرفَ ، دائما ، أن **بسكال** ، ارتد إلى العلم والعالم فى نهاية حياته ، بل إنه نظّم مسابقة عامة حول مشكلة الروليت ، كما حاول تنظيم وسائل المواصلات العامة . ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أى علاقة ، بين هذه السلوك الفردى وكتابة «الافكار» ، وبخاصة ذلك الجزء المركزى من الكتاب الذى يدور حول المراهنة فى الاعتقاد بالله . ولا تتأسس هذه العلاقة ، فى تفسيرنا ، إلا عندما نربط صمت الله والتيقن من وجوده فى فكر الجنسينية بالوضع الخاص لنبالة المسوح فى فرنسا بعد الحروب الدينية ، مثلما نربطه باستحالة العثور على حل دنيوى مقنع للمشكلات التى واجهها هذا الفكر . إن هذا الربط هو الذى يمكننا من التعرف على الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تشددا ، ذلك الشكل الذى عبر عن عدم اليقين تعبيرا جذريا تماما ، عندما وسّع الشك فى الإرادة الالهية إلى الشك فى الألوهية نفسها ، وبين قيام رفض العالم على أساس من العزلة الداخلية فيه ، لا العزلة الخارجية عنه ، مما أعطى للعالم صفة دنيوية .(١٠)

وبالمثل فإننا ، بمجرد أن نؤسس علاقة بين تكوين الجنسينية فى جماعة المسوح وبين التغير فى سياسة الملكية وولادة الحكم المطلق ، يمكن أن نظهر أن التحول من ارستقراطية الهوجونو إلى الكاثوليكية لم يكن سوى وجه آخر لنفس العملة ، وشكل مؤسس لنفس العملية .

وهناك مثال أخير يرتبط ارتباطا كاملا بمشكلة الشكل الأدبى . ويكفى ، مثلا أن نقرأ مسرحية «دون جوان» **لموليير** حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنية مسرحياته العظيمة الأخرى . إذ على الرغم من أن أورجون (تارتوف) **والسست** (عدو البشر) **وارنولف** (مدرسة النساء) وأرباجون (البخيل) يواجهون بعالم شامل من العلاقات الانسانية المتداخلة للمجتمع ، كما يواجهون ـ فى حالة **أورجون** ، **والسست** ، **وأرنولف** ـ بشخصية تعبر عن إحساس طيب بالقيم التى تحكم عالم المسرحية (**كليانت** ، **وفيلانت** ، **وكريزال**) فليس هناك شىء من هذا القبيل فى دون جوان . إن **ساجناريل** ليست لديه سوى حكمة الخدم التى نراها تقريبا فى كل مسرحيات **موليير** الأخرى . ومن هنا فإن الديالوج فى دون جوان ليس ، فى الحقيقة سوى مونولوج ، تنتقد فيه شخصيات مختلفة لا يربطها رابط (ألفير ، والأب ، والشبح) سلوك دون جوان ، كما تخبره بأن الأمر سينقلب به إلى مواجهة سخط إلهى لا قبل له بمواجهته . يضاف إلى ذلك أن المسرحية تنطوى على شىء مستحيل ، وهو الجزم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة فى ذلك العصر . ومن اليسير أن يُعلل الشرح الاجتماعى كل هذه الخصائص فى المسرحية . لقد كتبت مسرحيات موليير من وجهة نظر «نبالة البلاط» ولذلك فان مسرحيات الشخصية ليست أوصافا مجردة ، أو تحليلات نفسية ، وإنما هى أهاجٍ لمجموعات اجتماعية ، تتركز صورتها فى سجية من السجايا ، أو خاصية لشخصية من الشخصيات ، وهى تهدف إلى هجاء البرجوازى الذى يعشق النقود ، دون أن يفكر ، لحظة ، أنها ما صنعت إلا للإنفاق ، والذى يجب أن يمارس سلطاته فى الأسرة مثلما يجب أن يكون سيدا مهذبا . كما تهدف المسرحيات إلى هجاء المتعصب الدينى ، عضو معسكر سان ساكريمو ، الذى يقتحم حياة الآخرين ، ويقاوم التحرر الاخلاقى للبلاط ، كما تهاجم رجل الجنسينية الذى يستحق الاحترام ، قطعا ، لكنه يبالغ فى تزمته ، ويرفض أدنى التنازلات وأهونها .

ويستطيع **موليير**، إزاء كل هذه الأنماط الاجتماعية ، أن يستحضر الواقع الاجتماعى ، كما يراه ، ويستحضر اتجاهه الأخلاقى ـ التحرر ، والأبيقورية ـ الذى يتمثل فى تحرر المرأة والاستعداد للمساومة والاحساس بالتناسب فى كل شئ . أما فى حالة دون جوان فإننا ، على العكس من ذلك كله ، لا نواجه مشكلة مجموعة اجتماعية مخالفة ، وإنما نواجه مشكلة الأفراد الذين يبالغون ، داخل نفس المجموعة التى يصورها موليير ، فلا يظهرون أى احساس بالتناسب . ومن المستحيل ، والأمر كذلك ، أن نضع فى مواجهة دون جوان ، أى اتجاه اخلاقى مختلف عن اتجاه موليير . إن كل ما يمكن أن يقال لدون جوان هو أنه على حق فيما يفعل ، بشرط أن لا يشتط أو يسرف على نفسه أو غيره . يضاف إلى ذلك أن دون جوان شخصية ايجابية فى إطار دائرة الاتجاه الأخلاقى للبلاط ، ذلك الاتجاه الذى يحبذ المضى فى التطرف المعتدل للشجاعة والجسارة . ولذلك فإن من حق دون جوان أن يعطى صدقة لشحاذ ولكن دون مسلك مشين . وليس من الضرورى ، اطلاقا ، أن يدفع ديونه ولكن عليه أن لا يبالغ فى استغفال المونسينيور ديمانش . (هنا ، مرة أخرى ، لا يصبح اتجاه دون جوان اتجاها مقيتا فى حقيقة الأمر .) وأخيرا ، يوضح موليير أن دون جوان على حق فيما يفعل ، من زاوية الموضوع الرئيسى للخلاف حول الاتجاه الأخلاقى للانسان المتحرر ، ولكنه ، فى هذا أيضا ، يتجاوز الحدود . أما مبالغة دون جوان فى التهتك فانها تمضى إلى درجة الاعتداء على قروية لا تنسجم مع مكانته ، ولكن الادانة للتهتك لا تنطوى على تحديد واضح . ولم يكن **موليير** يستطيع القول أن دون جوان مخطىء فى اغواء امرأة كل شهر ، أو أن عليه أن يقنع باغواء امرأة كل شهرين أو ستة ، ولذلك فإنه انتهى إلى حل يعبر بالضبط عما كان عليه أن يقوله : إن دون جوان يتزوج وليس فى ذلك ما يعيب ، ولكنه ، للأسف ، يتزوج مرة كل شهر وفى ذلك إسراف حقيقى !

ومادمنا قد تحدثنا فى هذا المقال ، بوجه خاص ، عن الفرق بين علم الاجتماع البنيوى للأدب من ناحية والشرح التقليدى الذى يقدمه التحليل النفسى ، أو يقدمه التاريخ الأدبى من ناحية أخرى ، فإننا نود ، الآن ، أن نخصص بعض الفقرات عن الصعوبات الإضافية التى تتميز بها البنيوية التوليدية عن البنيوية الشكلية من ناحية ، وعن التاريخ الإمبريقى غير الاجتماعى من ناحية أخرى .

إن دائرة السلوك الإنسانى كلها (ونحن نستخدم المصطلح بأوسع معنى ممكن ، بحيث يشمل السلوك الفيزيقى والفكر والخيال ، الخ .) ذات خاصية بنيوية ، من منظور البنيوية التوليدية . أما البنيوية الشكلية فإنها ترى فى الأبنية مجرد قطاع أساسى من السلوك الإنسانى الشامل ، فتتجاهل ما يرتبط كل الارتباط بالموقف التاريخى المعطى ، أو بالمرحلة

المحددة لسيرة فرد ، مما ينتهى بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية والمحتوى الخاص للسلوك الانسانى . وعلى العكس من ذلك ، تطرح البنيوية التوليدية فرضية مهمة ، كمبدأ أساسى وهى أن التحليل البنيوى يجب أن يمضى أبعد من ذلك بالمعنى التاريخى والفردى ، ليؤسس عندما يغدو أكثر تقدما ، جوهر المنهج الايجابى فى التاريخ .

ولكن عالم الاجتماع الذى يؤمن بالبنيوية التوليدية ، عندما يواجه المؤرخ الذى يعزو الأهمية الأولى للحقيقة الفردية فى طابعها الآنى ، لابد أن يواجه صعوبة هى عكس الصعوبة التى تفصله عن الباحث الشكلى ، وذلك لأن كلا من المؤرخ والباحث الشكلى يسلم ، رغم التعارض بينهما ، بنقطة أساسية ترتبط بالتنافر القائم بين التحليل البنيوى والتاريخ الملموس .

ومن الواضح أنه ليس للحقائق الآنية خاصية بنيوية . إنها ما يمكن أن يسمى ، فى لغة العلم ، بالخليط الذى يتكون من عدد لافت من **عمليات البناء وهدم البناء** Structuration and destructuration على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هى عليه ، أى فى شكلها المعطى . ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم المنضبطة يرجع ، ضمن ما يرجع ، إلى امكانية خلق مواقف ، على المستوى التجريبى فى المعامل ، تستبدل بالخليط ، أى تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التى تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى المواقف الخالصة ، ومنها ، على سبيل المثال ، الموقف الذى تُثبت فيه كل العوامل باستثناء عامل واحد ، يترك كمتغير يدرس منه الحدث ، ولكن يستحيل ، للأسف ، أن نصنع مثل ذلك الموقف الخالص فى دراسة التاريخ . إن ما يتبدى من الظواهر ، هنا ، كما فى مجالات البحث الأخرى ، لا يتطابق تطابقا فوريا مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما .) ولذلك فان المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هى ، تحديدا ، مشكلة إيجاد تقنية ، يمكن عن طريقها الكشف عن العناصر الأساسية التى تتكون الحقيقة التجريبية من تفاعل عناصرها . إن كل مفاهيم البحث التاريخى الهامة (**مثل النهضة ، والرأسمالية والاقطاع ، وأيضا الجنسينية ، والمسيحية ، والماركسية ، الخ**) تنطوى على وضع منهجى متماثل . وما أسهل أن نظهر أنها لا تتطابق تطابقا صارما مع أى حقيقة إمبريقية متعينة . صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكننا ، هذه الأيام ، من تأسيس مفاهيم أكثر التصاقا بحقائق أقل شمولا ، ولكن هذه المناهج مازالت تنطوى على نفس الوضع المنهجى . وما دمنا لا نستطيع أن نمعن النظر طويلا ، هنا ، فى المفهوم الأساسى للوعى الممكن (١١) ، فلنقل ، **على الأقل** ، أن تَوَجُّه هذا الوعى صوب البحث المنهجى الملموس لا يمكن أن يصل إلى مدى الخليط الفردى (فى المعمل) ، وأن عليه أن يتوقف غير بعيد من الأبنية المتلاحمة التى تكوّن عناصره .

وربما كان علينا أن نقرر ، هنا ، الفرضية التى ترى أن الواقع نفسه يتكون من عمليات بناء ، تنطوى كل منها على هدم لعدد بعينه من الأبنية السابقة ، لتتكون منها أبنية جديدة . وهذا طبيعى لأن الواقع ليس جامدا بحال . إن هذا التحول ، فى الواقع الإمبريقى ، من سيطرة أبنية أسبق إلى سيادة بنية جديدة هو ، تحديدا ، ما يشير إليه الفكر الجدلى على أنه «التحول من الكم إلى الكيف» .

وقد يبدو أكثر دقة ، والأمر كذلك ، أن نقول إن الواقع الاجتماعى والتاريخى ، فى أى لحظة من اللحظات ، إنما هو خليط بالغ التعقيد ، لا يتكون من أبنية فحسب ، بل من عمليات بناء وهدم لبناء . ولن تكتسب دراسة هذا الواقع أى طابع علمى ، مالم يأتى يوم توضح فيه هذه العمليات الأساسية ، بدرجة كافية من الانضباط .

وعند هذه النقطة ، تحديدا ، تكتسب الدراسة الاجتماعية لروائع الخلق الثقافى قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام . لقد أكدنا الملمح المميز لابداعات الخلق الثقافى فضلا عن ميزته فى المجال الشامل للحقائق الاجتماعية والتاريخية . إن هذا الملمح يكمن فى البناء البالغ التقدم لابداعات الخلق الثقافى ، كما يكمن فى قلة العناصر المتغايرة الخواص ، وضعف تأثيرها داخل هذا البناء . ويعنى ذلك أن ابداعات الخلق الثقافى أكثر يسرا فى الدراسة البنيوية من الواقع التاريخى الذى ينتجها ، والتى تشكّل هى جانبا منه . ويعنى ذلك ، أيضا ، أن هذه الابداعات تؤسس ، عندما توضع فى علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها ، مؤشرات قيمة ، فيما يتعلق بالعناصر التى تتكون منها هذه الحقائق .

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لادماج دراسة هذه الابداعات فى مجال البحث الاجتماعى وفى مجال علم الاجتماع العام .(١٢) .

وهناك مشكلة مهمة أخرى فى البحث وهى **مشكلة التحقق** Verification ونود أن نذكر ، ونحن بصدد هذه المشكلة ، مشروعا يخامر أذهاننا منذ مدة ، ولكننا لم نتمكن من تنفيذه كاملا . ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث الحِرْفى الفردى إلى شكل آخر ذى طابع جماعى أكثر منهجية . ولقد أثار فينا فكرة هذا المشروع العمل فى تحليل النصوص الأدبية ، عن طريق البطاقات المثقّبة ، ذلك العمل الذى ينطوى ، فى أغلب الحالات ، على طابع تحليلى ، يبدأ من العناصر المكوِّنة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة ، بدت لنا ، دوما ، ذات طبيعة إشكالية .

لقد دار النقاش طويلا بين الجدلية والوضعية منذ عهد بعيد ، واستمر فى العصر الحديث منذ أيام **بسكال وديكارت** . ويمكن أن نخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل أو البنية ، أو الكيان العضوى ، أو الجماعة الاجتماعية ، أو الكلية النسبية ، إذا كان هذا كله أعظم من مجموع الأجزاء ، فمن الوهم أن نفكر فى إمكانية فهم الأجزاء بالبدء من أى دراسة لعناصرها المكونة ، ايا كانت التقنية المستخدمة فى البحث . ومن الواضح ، كذلك ، أن المرء لا يمكن أن يكتفى بدراسة الكل متغافلا عن الأجزاء ، لأن الكل لا يوجد إلا باعتباره مجموع الأجزاء التى تصنعه ، ومجموع العلاقات التى تربط بين هذه الأجزاء .

وفى الحق ، إن البحث يأخذ عندنا ، دائما ، شكل المراوحة المستمرة بين الكل والأجزاء ، أى أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج ، يقارنه بالعناصر ، ثم ينقلب إلى الكل ليحدده ، ثم يعود مرة

أخرى إلى العناصر ، وهكذا دواليك ، حتى يأتى وقت يرى الباحث فيه أن النتيجة التى وصل إليها نتيجة مقنعة تستحق النشر ، أو يرى أن المضى فى نفس الطريق يتطلب جهدا لا يتناسب والنتائج الاضافية التى يأمل الحصول عليها . ونظن أنه من الممكن ، فى هذا السياق ، أن نطرح عملية ، قد تكون أكثر تنظيما وأكثر جماعية ، تتم فى مرحلة متوسطة من البحث . إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث ، عندما يبنى نموذجا ، يراه محققا لدرجة معينة من **الإمكان Probability** أن يراجع هذا النموذج ، مع فريق من المعاونين بمقارنة النموذج بكل العمل الذى يدرسه فقرةً فقرةً ، فى حالة النص النثرى ، وبيتاً بيتاً فى حالة القصيدة ، وقَوْلةً قَوْلةً فى حالة المسرحية ، وبذلك يحدد الباحث :

(أ) إلى أى مدى تندمج الوحدة المحلَّلة فى الفرضية الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التى لم تدخل فى النموذج الاستهلالى .

(جـ) درجة التردد ، فى داخل العمل ، للعناصر والعلاقات التى تدخل فى النموذج .

إن مثل هذه المراجعة تمكّن الباحث بالتالى من :

(أ) أن يصحح مساره ، فيما يتصل بتفسير النص كله .

(ب) أن يعطى نتائجه بعدً ثالثا ، هو بعد التردد ، فى العمل المدروس لعناصر وعلاقات مختلفة تصنع النمط الشامل .

ولماكنا غير قادرين على اجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا ، حديثا ، أن نقوم ببحث تجريبى أصغر ، كنوع من المَشْق للبحث الأوسع ، مع معاونينا فى بروكسل ، وذلك على «الزنوج» لجينيه ، وهو عمل يتصل بما خططنا له من فرضية واضحة[١٣] . وكان التقدم ، بالغ البطء ، بالطبع ، فدراسة نص بعينه مثل الزنوج تأخذ أكثر من سنة جامعية . ولكن نتائج تحليل الصفحات العشر الأولى كانت مفاجئة ، إذ أنها قد مكنتنا ، علاوة على مجرد التحقق ، من أن نتخذ الخطوات الأولى لمنهجنا فى حقل الشكل بأضيق معانى الكلمة ، حيث كنا نظن ، آسفين ، أن هذا الحقل مدخر لمتخصصين غير موجودين فى مجموعات عملنا .

وأود أن أذكر أخيرا ، كى أختم هذا المقال التمهيدى ، أن توسيع آفاق البحث الذى فكرت فيه طويلا ، وإن لم استكشف كل جوانبه بعد ، انما هى أمر ممكن ، لو بدأنا من نقطة كتلك التى بدأت بها دراسة جوليا كريستيفا عن باختين[١٣] :

صحيح إننى لم أذكر ، فى مقالى هذا ، أى شىء مباشر عن القيمة ، ولكن مقالى كله ينطوى على مفهوم ضمنى محدد عن القيمة الجمالية بعامة ، والقيمة الأدبية بخاصة ، ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التى تطورت فى علم الجمال الألمانى الكلاسيكى ، ابتداك من كنط ، ومرورا بهيجل وماركس ، وانتهاء بالأعمال الأولى لجورج لوكاش ، حيث تتحدد القيمة الجمالية باعتبارها تجاوزا لتوتر قائم ، بين قطب التنوع والوفرة الحسية من ناحية ، والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية أخرى . ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبى وقيمته تبعا لدرجة الفعالية التى يتم بها تجاوز هذا التوتر ، أى أن قيمة العمل تتصاعد بتصاعد وفرته الحسية وتنوع عالمه من ناحية ، وبانضباط هذا العالم ، من ناحية ثانية ، على نحو يؤسس وحدة بنيوية .

ومن الواضح ، والأمر كذلك ، أن أغلب عملنا ، وبالتالى عمل الباحثين الذين الهمتهم كتابات **لوكاش الاولى** ، يتركز حول قطب واحد من قطبى هذا التوتر ، وأعنى عنصر الوحدة ، التى تأخذ فى الواقع الامبريقى ، شكل بنية تاريخية ، متلاحمة دالة ، يمكن أن تجد أساسها فى سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة ، فى مجال علم الاجتماع الأدبى ، صوب الكشف فى المحل الأول ، عن أبنية متلاحمة موحدة ، تحكم العالم الشامل الذى يؤسس ، فى تصورنا ، دلالة كل عمل أدبى مهم . ولم تخطُ هذه الأبحاث إلا حديثا ، كما قلت من قبل ، خطواتها الاولى فى اتجاه الصلة البنيوية بين العالم وشكل التعبير عنه . أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثانى من التوتر ، أى التنوع والوفرة ، باعتباره مجرد جزئية من جزئيات مادة ، صيغت ، فى حالة العمل الأدبى ، من تنوع كائنات فردية‑حية ، تواجه مواقف بعينها ، أو صيغت من صورة فردية . وعلى أساس من هذه الصياغة يتم التمييز بين الأدب والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية للعالم ، ولكن بالمفاهيم العامة . (لا يوجد «موت» مجرد فى فيدرا أو «شر» مجرد فى فاوست أخوته ، بل موت شخصية متعينة هى فيدرا ، وخاصية فردية متعينة فى ميفستوفيليس . ولا توجد ، فى المقال ، خاصية فردية سواء فى بسكال ، أو هيجل ، «شر» و «موت» مجردين فحسب) .

لقد كنا نسلك دائما ، ونحن نتابع بحثنا فى علم الاجتماع الادبى ، كما لو كان وجود فيدرا وميفستوفيليس حقيقة مغايرة لحقائق العلم ، وكما لو كانت الشخصية الحية المتعينة الغنية لهاتين الشخصيتين ملمحا فرديا للخلق ثقافى ، يرتبط ، فى المحل الاول ، بموهبة الكاتب وسيكولوجيته .

إن أفكار **باختين** ، كما عرضتها **كريستيفا** ، فضلا عن الشكل الراديكالى الذى قدمت به **كريستيفا** هذه الأفكار ، عندما طورت مفاهيمها[١٥] ، تفتح مجالا جديدا شاملا ، يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعى التطبيق فى الخلق الادبى .

وكما نؤكد ، فى دراساتنا ، رؤية العالم على مستوى تلاحم العمل الأدبى ووحدته ، كذلك تفعل **كريستيفا**[١٦] بتشخيصها السليم لهذا البعد من البنية العقلية للعمل الأدبى ، من حيث اتصالها بفعل جماعى ، واتصالها بمعتقديه ونزعة قمع حادة ، وبذلك تؤكد ، أول ما تؤكد فى برنامج دراستها ، ما يرتبط بالتنوع ، وما يعارض الوحدة ، (فما نوافقها عليه أيضا) كل ما ليس له بعد نقدى مترمت . ويبدو لنا ، الآن ، إن جوانب العمل الادبى التى كشفها باختين وكريستيفا تتوافق مع قطب الوفرة والتنوع فى المفهوم الكلاسيكى للقيمة الجمالية .

ويعنى ذلك ، فيما نرى ، أن كريستيفا تتبنى وضعا أحادى الجانب . عندما ترى الخلق الثقافى ، أساسا ، وان لم يكن على نحو حاد ، باعتباره وظيفة للتعارض والتنوع (أى وظيفة «**للديالوج**» الذى يعارض «**المونولوج**» إذا استخدمنا مصطلحاتها) . ولكن ما تصفه **كرستيفا** ، مع ذلك ، يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبى مهم . يضاف إلى ذلك أن تركيزها على الصلة القائمة بين رؤية العالم ، أو الفكر التصورى المتلاحم ، وبين الدوجماتية ، لا يلفت الانتباه ، ضمنا ، إلى الطابع الاجتماعى لهذه العناصر فحسب ، بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتنكره أو تدينه .

وعندما ندمج هذه التاملات فى الاعتبارات التى طورناها من قبل ننتهى إلى فكرة مؤداها أن كل الأعمال الأدبية تنطوى على وظيفة نقدية ، ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التى تدينها ، من خلال عالم غنى متنوع من الشخصيات الفردية والمواقف المتنوعة ، وهو عالم ينظّمه تلاحم البنية ورؤية العالم على السواء ، كما أن هذه الاعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ انسانيا لصالح الاتجاه والسلوك الذى تمثله .

ويعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ، حتى وأن عبرت عن رؤية خاصة للعالم ، تنتهى ، لأسباب أدبية وجمالية ، إلى صياغة حدود هذه الرؤية ، وصياغة القيمة الانسانية التى يجب أن تضحى بها هذه الرؤية ، دفاعا عن نفسها .

ويترتب على ذلك أنه يمكن ، على مستوى التحليل الأدبى ، أن نمضى أبعد مما مضينا ، فنكشف عن العناصر المضادة ، التى يجب أن تتجاوزها الرؤية المبنية للعمل وتنظمها . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أونطولوجية ، وبخاصة الموت ، الذى يؤسس صعوبة مهمة ، بالنسبة إلى أى رؤية للعالم ، باعتباره محاولة تهدف إلى اعطاء معنى للحياة . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية ، وبخاصة الشعور الجنسى Eroticism بكل مشكلات الكبت التى يدرسها التحليل النفسى .مع ولكن هناك ، أيضا ، وبنفس الدرجة من الأهمية ، عددا من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية . وذلك هو السبب فى أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم ، فى هذه النقطة ، اسهاما مهما ، بأن يظهر لنا الأسباب التى تجعل كاتبا من الكتاب يختار ، فى موقف تاريخى محدد ، من بين عدد هائل من التجسدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التى يدينها ، عددا محدودا يشعر الكاتب بأهميته الخاصة .

إن الرؤية التى تجسدها تراجيديا راسين تدين ، بطريقة جذرية ، ما اسميناهم الدمى Les fauves ممن تحكمهم الأهواء ، كما تدين المتوحشين Les pantis ممن يخطئون الحكم على الواقع . ويكفى أن نتذكر الى أى نقطة يتجسد الواقع ، فضلا عن القيمة الانسانية ، فى شخصيات مثل أورست ، وهيرميون ، وأجريبين ، أو نيرون . وبريتانكس ، وانتيخوس وهيبوليت ، اوتيسى فى تراجيديا راسين ، أو إلى أى مدى يعبر نص راسين ، بطريقة شاملة ، عن مطامح هذه الشخصيات وآلامها .

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدبى مفصل . وأيا كان الأمر ، فإننا نرى أنه إذا كانت الأهواء والصراعات ، فى سبيل القوة السياسية ، تجد تعبيرا أدبيا أقوى ، فى مسرح راسين ، مما تجده الفضائل التى تبدو سلبية ، عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه ، فإن هذا الفرق فى كثافة التعبير الأدبى يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذى عاش فيه راسين ، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التى عارضتها الجنسينية .

ولقد شخصّنا ، من قبل ، واقع المجموعات الاجتماعية التى تتوافق معها ، فى مسرح موليير ، شخصيات مثل هرباجون وجورج داندن وتارتوف وإلسست ودون جوان (البرجوازية ومعسكر سان ساكريمو ، وعصبة المتزمتين ، والجنسينيون ، وارستقراطية البلاد المستسلمة للغلو) أو التى تستجيب لها ، فى فاوست لجوته ، شخصية مثل واجنر (فكر الاستنارة) .

وعند هذه النقطة نتوقف بدراستنا . ومن الواضح أن هذا الجزء الأخيرليس له من قيمة ، حتى الآن ، سوى أنه برنامج ، يعتمد تنفيذه على ما يمكن أن يُتخذ من إجراءات فى مستقبل تقدم البحث الاجتماعى فى دراسة الخلق الثقافى .

● هوامش البحث

(١) اضطر ديكارت إلى أن يختزل القطة فيجعل منها آلة . أى أن يستبعدها كحقيقة متعينة . أما سارتر فلم يترك لها مكانا فى الوجود والعدم l'Etre le Néant حيث يميز ـ فحسب ـ ما بين الوعى فى ذاته En - Soi والوعى لذاته Pour - Soi

(٢) انظر لوسيان جولدمان «الاله الخفى» Le Dieu Caché (Paris: Gallimard, 1956)
و «العلوم الانسانية والفلسفة» Science Humaines et Philosophie (Paris: Gonthier, 1966)
و «أبحاث جدلية» Récherches Dialectique (Paris: Gallimard, 1959)
و «الذات والخلق الثقافى» Le Sujet de la Céation Culturelle
(Communication to the second calloque International de Sociologie de la littérature, 1965)

(٣) هذا هو السبب فى أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung ، نشر بالفرنسية تحت عنوان «شرح الأحلام» Explication de Rèves ولم يحدث إلا بعد سنوات عديدة أن أردك مجموعة من المحللين النفسيين أن كلمة Deutung تعنى «التفسير» وليس الشرح . والحق أن العنوان لم يثر أى مشكلة لأنه عنوان له سلامة العنوان الأصلى . اذ يستحيل فى التحليل الفرويدى أن نفصل التفسير عن الشرح ، لأن كليهما يطبق على اللاوعى .





(٤) لقد قلت ، من قبل إن المشكلة أبسط فى حالة النصوص الأدبية ، بسبب ما تنطوى عليه من بناء متطور فى موضوعاتها التى تخضع للدرس ، وبسبب العدد المحدود من المعطيات (النص كله وليس سوى النص) ومن الممكن فى أغلب الحالات ، إن لم يكن فى النظرية ففى التطبيق ، أن نستبدل بهذا المعيار الكيفى معياراً كميا ، يستند إلى أكبر قدر كاف من النص .

(٥) أنا أؤكد هذه النقطة لأننى ، غالبا ، ما أجد المتخصصين فى الأدب ، عند مناقشتهم ، يزعمون انهم يرفضون الشرح ويقنعون بالتفسير ، فى حين أن أفكارهم . فى الحقيقة ، أفكار شارحة مثل أفكارى ، وما كانوا يرفضونه هو الشرح الاجتماعى من أجل الشرح السيكولوجى الذى أصبح شرحا متضمنا لأنه شرح متقبل تقليديا .

والحق أن تفسير العمل ـ وذلك مبدأ له أهمية خاصة ـ يجب أن يشمل كل العمل على المحتوى الحرفى ، كما يجب أن يعتمد اختبار سلامته كل الاعتماد على الاتساق بين الجزء المفسر وبقية النص الذى يتكامل معه . أما الشرح فإن عليه أن يراعى تولد النص نفسه ، ويعتمد اختبار سلامته كل الاعتماد على امكانية تأسيس ارتباط صارم على الأقل ـ وعلاقة وظيفية دالة بقدر الامكان ـ بين تقدم رؤية العالم وتولد النص النابع منها من ناحية ، وبين هذه الرؤية وظواهر خارجية متعينة لها من ناحية أخرى .

وهناك نوعان من الوهم أكثر انتشاراً من غيرهما ، وأكثر خطرا على البحث ، ويتمثل أولها فى توهم أن النص يمكن أن يكون معقولا ، أو مقبولا من فكر الناقد . ويتمثل الوهم الثانى فى السعى وراء شرح يوافق الأفكار العامة للناقد نفسه أو للمجموعة التى ينتمى اليها ويجسّد أفكارها . وبصبح المطلوب فى كلا الحالين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث نفسها ، أما ما نفعله نحن فهو أن نوجد حلولا للصعاب والحقائق المفاجئة التى تتعارض تعارضا واضحا مع الأفكار التى نتقبلها .

(٦) وبالمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من «**أن الأشياء صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التى ينظر بها المرء إليها**» ، ثم يضيف ، كديكارتى طيب ، أن بسكال عبّر عن نفسه بطريقة سيئة ، وأن ما كان يعنيه بسكال هو أن الاشياء تبدو صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التى ينظر بها المرء إليها .

(٧) تؤسس هذه الحقيقة نفسها الشرط المعرفى والاجتماعى النفسى لمثل هذا البقاء .

(٨) يمكن أن يضاف ـ فى هذا الإطار ـ أنه كان من الممكن ـ فى أول محاولة قمنا بها فى بروكسل ، وكانت تهتم بمسرحية «الزنوج» Les Négres ـ أن نعلل من الصفحات الأولى الفرضية المتصلة ببنية العمل ، مثلما كان من الممكن تعليل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص .

(٩) تنشأ الصعوبة الأساسية التى تقدمها أغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلفى الأعمال المدروسة عندما يبدأون من شرح سيكولوجى ، سواء أكان مباشراً أو ضمنيا ، لايتخيلون أن بسكال يمكنه ، فى أشهر قليلة وربما فى أسابيع قليلة ، أن يتحول من وضع فلسفى إلى وضع آخر مناقض ، بحيث يكون بسكال أول مفكر أوربى غربى يصوغ الوضع الجديد صياغة بالغة الدقة .

وهم يسلمون بوجود صلة واضحة بين الاقاليم Les provincialles والأفكار Les pensées ولكن مادام النصان لم يستجيبا إلى تفسير يوحد ما بينهما يضطر هؤلاء المؤلفون إلى استحضار كل أنواع المبررات (من مبالغات أسلوبية . ونصوص كتبت عن التهتك ، ونصوص معبرة عن فكر المتهتك وليس فكر بسكال ، الخ) ليشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يقول شيئا مختلفا تماما ـ أو على الأقل فكرً ـ عما هو مكتوب بالفعل . أما نحن فنأخذ السبيل المخالف ونبدأ بأن نلاحظ الطبيعة المتلاحمة الدقيقة فى كل من العملين . كما نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر . ثم نطرح السؤال ، بعد ذلك ، عن الكيفية التى كان من الممكن بها لأى فرد ، مهما كانت عبقريته ، أن يعبر سريعا من وضع فكرى إلى وضع آخر ، مختلف تماما عن الأول بل مناقض له . من هنا اكتشفنا بارسوس Parcos والجنسينية المتطرفة ، وهو اكتشاف سلّط الضوء المباغت على المشكلة كلها .

والحق أن بسكال كان عليه ـ اثناء كتابته الاقاليم أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاقية محكمة التفكير ، تتمتع بنفوذ عظيم فى دوائر الجنسينية . ولما كانت هذه المدرسة قد نقدته ورفضت النظرات التى تمسك بها ، فقد كان عليه أن يتأمل فى الأمر طويلا ، لمدة تربو على العام ، ليرى ما اذا كان هو أو نقاده المتطرفون على صواب .

وهكذا فإن القرار لصالح تغيير الوضع ظل ينضج على مهل فى ذهنه . وليس هناك شىء مفاجىء فى أن يتحول مفكر له قامة بسكال بعد فترة طويلة من التأمل فى الوضع الذى كان عليه ، ويتبنى موقف ناقديه بحيث يصوغ الموقف ـ بعد ذلك ـ صياغة أكثر جذرية وتلاحما مما فعله المنظرون الأساسيون الذين دافعوا عن هذا الوضع قبل أن يدافع هو نفسه عنه .

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences كانت سلوكا منطقيا ، ولكن الجنسينيين الآخرين الذين لم يسلموا بالمراهنة Pari لأنهم كانوا واثقين من وجود الله ، ومن هنا رويت تلك الخرافة الساذجة عن هجمة وجع الأسنان التى قادت إلى اكتشاف الروليت

Conscience Réelle et Conscience Possible

(١١) انظر لوسيان جولدمان «الوعى الفعلى والوعى الممكن»

(Communication to the fourth World Sociology Congress. 1959)

و «العلوم الانسانية والفلسفة»

(Paris: Conthier. 1966) Sciences Humaines et Philosophie

(١٢) بقدر ما تتجه الأعمال الأدبية العظيمة إلى ما هو أساسى فى الواقع الانسانى ، فى عصر من العصور فإن دراسة هذه الاعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة فيما يتصل بالبنية الاجتماعية النفسية للأحداث فى هذا العصر . وهكذا يمكن أن يكون مؤليير ـ فيما نرى ـ قد وضع يده على الجانب الأساسى من الواقع التاريخى ووصفه عندما كشف، فى عصبة المتزمتين ، عن جهد تجميع البرجوازية لمقاومة التغيرات الاجتماعية والأخلاق الجديدة التى أحدثتها هذه التغيرات ، خصوصا فى البلاط حيث مواطن المماحكة القليلة بين اللوردات الكبار . ومن هنا تصبح محاولة ترتوف Tartuffe فى اغواء-أورجون Argon محاولة أساسية . ويصبح قرار دون جوان بالادعاء الكاذب والتظاهر بالطيبة والتزمت. مجرد واحد من مبالغات وأكاذيب تقع على نفس المستوى الذى يقع فيه تهتكه ونزوعه المثير الشائم فى مشهد الشحاذ من المطرحية .

(١٣) انظر لوسيان جولدمان «مسرح جينيه ، دراسة اجتماعية» Le Théâtre de Genêt

(Paris. Cahiers Renaud-Barrault, Novembei 1966) Essai d'Etude Socologique

(١٤) نشرت فى Critique ، رقم ٢٣٩ . ويجب أن نوضح هنا ، أننا لا نوافق تماما على منظور كريستيفا Kristeva ولقد نميت الاعتبارات التى أقدمها ، هنا ، بعد قراءة دراستها ، دون أن أقع فى التطابق بعد معها .

(١٥) فيما يتصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية dialogical وأعمال مناجاة monological تضيف كريستيفا حقيقة مؤداها أن الأعمال الادبية التى وصفها باختين Bakhtin باعتبارها أعمال منجاة تظل تحتوى ـ مادامت أدبا ـ على عنصر حوارى نقدى .

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية ولسنا قادرين على قراءة أعمال باختين فمن الصعب علينا أن نميز بوضوح بين أفكار باختين الخاصة وتطوير كريستيفا لهذه الأفكار . ولهذا السبب نشير فى هذه المقالة الى منظور كريستيفا وباختين بينما نعزوه إلى كريستيفا

الدكتور عبده الراجحى

علم اللغة والنقد الأدبى

«علم الأسلوب»

منذ القديم والدرس اللغوى متصل بالنص الأدبى . كان كذلك فى الشرق ، وكان كذلك فى الغرب . واللغويون المحدثون يأخذون على الدرس القديم ، أو ما يسمونه «النحو التقليدى» ، أنه يصدر أولا عن «المعنى» ، وأنه ينبنى على نصوص مختارة اختيارا دقيقا بحيث تمثل «المستوى العالى» من الاداء اللغوى .

والذى لا شك فيه عندنا أن الدرس اللغوى عند العرب صدر ــ فى نشأته ــ عن اتصال بالنصوص الفنية ، وبخاصة فى صورتها القرآنية ، وفى صورتها الشعرية ، ومن هنا كان الانتقاد الحديث الذى يُوجه إليه من أنه لا يمثل العربية ، وإنما يمثل جانبا معينا منها ؛ فى المستوى ، وفى الزمان ، وفى المكان .

على أننا نشير إلى أن العرب القدماء أفردوا درسا لغويا خاصا للتعليق على النصوص الأدبية كالذى قدمه «الفراء» فى «معانى القرآن» ، أو ما قدمه أصحاب الاحتجاج للقراءات «كحجة» أبى على الفارسى ، و«محتسب» ابن جنى ، أو ما قدموه من شرح لغوى للشعر كشرح «بانت سعاد» أو شرح ابن جنى لِديوان المتنبى . ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو منهج محدد ، وإنما هى ملاحظات لغوية جزئية يسوق إليها النص حسبما كان وينقلها الخالف عن السالف دون أن تقدم شيئا جديدا إلا أن يكون تطبيقا حيا لما تحتويه كتب النحو والصرف والبلاغة .

وحين بدأت النهضة اللغوية الحديثة فى الغرب فى القرن الماضى فيما يعرف بالفيلولوجيا philology ظلت الآصرة قوية بين البحث اللغوى والأدب ، لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها غاية فى حد ذاتها ، وإنما هى وسيلة لفهم «الثقافة» ، ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقا وتفسيرا ، مما دعا واحدا من كبارهم هو جريم Jacob Grimm . أن

يلفتهم إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزءا يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية .

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحين نادى **دى سوسير** بأن «**موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها**»[1] .

* * *

وعلم اللغة ينهض فى جوهره على أساسين ، أولها أنه علم Science ، وثانيهما أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول فى هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يبعدوه عن كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبى الذى يرونه «إنسانيا» «تقييميا» ، وكان دى سوسير قد دعا إلى التفريق بين La langue (اللغة المعينة) و Le Parole (لغة الفرد) ، منتهيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التى تمثل الخصائص «الجمعية» للمجتمع ، ولا ينبغى أن يلتفت إلى «لغة الفرد» لأنها تصدر عن «وعى» ولأنها لذلك تتصف «بالأختيار» الحر . وقد أكد **بلو مفيلد** بعد ذلك أن دراسة «المعنى» هى «أضعف» نقطة فى علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدى إلى قطيعة بين الدرس اللغوى والدرس اللغوى والدرس النقدى ، ولئن كان علم اللغة يتميز بالدقة ، و«الموضوعية» فإنه فقد «إنسانيته» واستحال إلى «وصف» محض ، غارق فى المصطلحات والرموز الفنية التى تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو غير ذات نفع محقق فى التطبيق الواقعى ، على أن علم اللغة قد عاد إلى شئ من هذه «الإنسانية» فى السنوات الأخيرة حين دعا **تشومسكى** Chomsky وأتباعه من التحويليين إلى نبذ الوصف «السطحى» والعودة إلى التفسير «العقلى» للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة creative تتكون من عناصر محدودة ولكنها تنتج تركيبات وجملا لا نهاية لها ، ومن ثم فهى لا تخضع للتفسير الآلى Mechanical explanation اقتداء برأى **ديكارت**[2] . وإذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغى أن يدرس فى ضوء «الطبيعة البشرية» التى تؤكد أن «قدرة» الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما «الكفاءة» Competence و«الأداء» performance ، وهذان الجانبان كانا سببا فى نشأة مصطلحى «البنية العميقة» Deep Structure و«بنية السطح» Surface Structure » وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوى الآن عند التحويليين ، وقد كانا دافعا إلى الاستعانة بمباحث «العقل» ومباحث «علم النفس» مما له أثر فيما نحن بصدده الآن .

ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين فى أن يبتعدوا بعلمهم عن ميدان النقد الأدبى فإنهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا ليستخدموا «أدواتهم» اللغوية فى تناول النص الأدبى ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب ؟

فما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذى ينهجه فى معالجة الأدب ؟

* * *

ولعلى أشير – بدءا – إلى أننا من الأسف – مضطرون دائما أن نقدم الخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا نزال متخلفين – فى الدرس العربى – تخلفا شديدا عن مسايرة التطور المتلاحق فى البحث اللغوى الحديث بحيث تكاد تغيب الأسس الضرورية عن عامة الباحثين الناشئين .

وعلم الأسلوب هو الذى يطلق عليه فى الانجليزية Stylistics وفى الفرنسية La Stylistique وفى الألمانية Die Stylistik ، والباحث فى الأسلوب Stylistician هو الذى يطبق منهجه على النصوص الأدبية .

يرى اللغويون أن النقد الأدبى درس «تقييمى» يقوم على «الانطباعات الذاتية» ، وعلى «الحدس» ، ومن ثم فهو يقدم ، فى رأيهم – مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبى ، من أجل ذلك يقدمون «علم الأسلوب» كى يكون الخطوة الأولى أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة اللغوية فى العمل الأدبى مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعده على فهم العمل فهما أقرب إلى الموضوعية . ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق «فنون» البحث اللغوى على النص الأدبى وبخاصة فيما يعرف «بمستويات التحليل» على ما يظهر فى العرض التالى .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفترق عنه افتراقا جوهريا لأن مادة الدرس فيهما مختلفة ، ولأن هدف الدرس مختلف فيهما أيضا . علم اللغة يقصد اللغة

العامة التى لا تميزها خصائص فردية ، أى أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادى» وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقا فى التوصيل فى حياته اليومية. ونظرية تشومسكى الجديدة لا تختلف عن النظريات الوصفية السابقة فى تحديد المستوى اللغوى لأنها تتوجه عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالى Ideal Speaker-Hearer فى مجتمع لغوى متجانس يعرف لغته معرفة كاملة . وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الجزئى» إلى «الكلى» ، دون أن يلقى بالا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

والحق أن علم اللغة ـ بإصراره على الطبيعة العلمية ـ قد أحال اللغة إلى شئ كالماء لا طعم له ولا رائحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب . وليس من همنا هنا أن نشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذى يهمنا هو ما يقصده اللغويون حين يعالجونه فى هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» فى اللغة ، فإذا كانت اللغة التى يدرسها علم اللغة هى الأنماط العامة العادية فإن ذلك ينفى أن هذه اللغة ذاتها تنتظم «تنوعات» Variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردى .

ولغة الأدب هى نمط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوى فردى ، والبون شاسع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «تلقائية» لا تصدر عن «وعى» ولا عن «اختيار» ، وهى تشكل معظم النشاط اللغوى الإنسانى ، أما الكتابة الأدبية فهى لغة فردية خاصة ، تصدر عن اختيار واع ، ومن ثم كانت خروجا عن النمط العادى Deviation from the norm **ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كبصمات الإنسان .** على أن هذا الخروج عن النمط العادى ينبغى ألا يؤخذ ضربة لازب ، لأن اللغة العادية التى يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة فى لغة الحياة ، ولا تنفصل عنها لغة الأدب ، لكنها تقيم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مضيفة إلى اللغة قواعد جديدة فى الصوت وفى الكلمة وفى تركيب الكلام . أى أن لغة الأدب ـ بمعنى آخر ـ تكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» فى االلغة العادية ، والتى لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخداما متميزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسته للغة أديب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التى أكدها تشومسكى بأن اللغة خلاقة Creative تتكون من عناصر محدودة وتنتج أو «تولّد» أنماطا لا نهاية لها .

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال فى اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما فى اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتركه» علم اللغة . وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبى «تقييميا» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصفى» تقييمى» .

■ اتجاهات علم الأسلوب :

ومن هذا الفهم لمعنى «الأسلوب» تتفرع اتجاهات العلم الذى يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ ـ إتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التى تحكم الدرس الأسلوبى دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أى أنه علم غير تطبيقى ، وقد ظهرت فيه حتى الآن أبحاث غير قليلة على نحو ما قدمه **هاليداى** Halliday **وأولمان** Ullmann وغيرهما[٤] .

٢ ـ إتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية فى لغة معينة ، يهدف إلى بحث «الطاقات التعبيرية» فى هذه اللغة سواء فى لغة الكتابة أم فى غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردى ، كذلك البحث القيم الذى قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزى[٥] حين تناولا الخصائص الأسلوبية للغة غير الأدبية ، فقدما لغة المحادثة ، ولغة المعلقين الرياضيين ، ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

القانونية . ومن ذلك أيضا ما قدمه Leech عن لغة الشعر الإنجليزى[٦] ، وما قدمه Lodge عن لغة القصة[٧] . ومن الواضح أن الغرض من هذا الإتجاه تقديم المحيط الأسلوبى العام لتنوع لغوى محدد على أساس الموقف الكلامى أو على أساس النمط الأدبى ، واصحابه يطبقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب .

٣ ـ أما الاتجاه الثالث فهو الذى يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبى ، وهذا هو الإتجاه الغالب فى علم الأسلوب ، وإليه تتجه معظم الرسائل الجامعية المتخصصة[٨] . وهو يخضع لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير ؛ على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا فى التحليل اللغوى للنص .

(أ) اتجاه نفسى يصدر عن إيمان بأن «الأسلوب هو الرجل» ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا فى إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية ، ومن أشهر المحاولات فى هذا الاتجاه ما قدمه العالم النمساوى Leo Spitzer الذى قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بآراء فرويد فى التحليل النفسى ، وقد توصل هو إلى طريقته الخاصة فى تحليل الأسلوب فيما أسماه «الدائرة الفيلولوجية Philological Circle » وهو يشير فيها إلى منهجه على النحو التالى :

«إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلى للعمل الفنى ، وذلك بأن نلاحظ ، أولا ، التفصيلات الظاهرة التى تظهر على سطح عمل معين ، ثم تصنف هذه التفصيلات إلى مجموعات ونبحث عن طريقة تكاملها فى الصدور عن مبدأ خلاق يكون كامنا فى «نفس» الفنان ، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا «الشكل الداخلى» عند الفنان وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية التى لاحظناها أولا»[٩] .

ومعنى ذلك أننا أمام ثلاث مراحل فى التحليل ، أولها أن يظل الدارس يقرأ العمل الفنى من أجل أن يتوحد مع جو هذا العمل حتى يلتقى بخاصة أسلوبية تكون غالبة عليه ، وثانيها أن يبحث عن تفسير نفسى لهذه الخاصة ، وثالثها أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التى تُفهم على ضوء هذا العامل النفسى .

واللغويون فى أغلب الأمر يرفضون هذا الإتجاه ، ويرونه غير بعيد مما يأخذونه على النقد الأدبى باعتباره ذاتيا وحدسيا ، ولم ينكر شبتزر ذلك ، بل أكد أن إتجاهه يعتمد على «الذكاء» و«الخبرة» و«الإيمان» . وينكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة لملامح عميقة فى عقل المؤلف أكثر من كونها «سلوكا» لغويا يكشف عن «عادات» لغوية فحسب .

(ب) اتجاه وظيفى Functional يرى أن العمل الفنى لا ينبغى أن يحلل على مستويات جزئية ،.وإنما على أساس «السياق» وهو مصطلح أخذ طريقة إلى الاستقرار فى الدرس اللغوى عند فيرث وأتباعه.[١٠] ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هى جزء فى جملة ، وأن كل جملة جزء فى فقرة ، وأن كل فقرة جزء فى موضوع . وعلى الباحث أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء فى «سياق» العمل الفنى ، ويمكن أن تتسع دوائر البحث فى السياق من البحث فى قصيدة واحدة أو فى قصة إلى البحث فى ديوان كامل ، أو فى أعمال فنية فى فترة زمنية محددة ، وإلى البحث فى أعمال المؤلف كلها ، أو فى فن برمته حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لثقافة بذاتها . وهذا اتجاه يتبعه كثير من الباحثين فى الأسلوب لكنه يكاد ينتهى إلى «إجراءات» تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى ينتظمها سياق خاص .

(جـ) اتجاه إحصائى Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوبى ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة فى أسلوب شخصى معين وقوفا دقيقا ، لا تكفى فيه الملاحظة السريعة ، ولا يجزئ عنه الإحساس الصادر عن التقاط الظواهر . ولذلك يقتضى علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من إستخدام وسائله فى رصد الظواهر.[١١] والذى يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تطبيقا غالبا سوف يصطدم بأجزاء كبيرة منها تملؤها «الجداول» الإحصائية والأرقام ، مع التقدم الآن إلى الإستعانة بالحاسبات الآلية ، مما إيضفى على العمل طابعا غريبا ، ومما يشعر

دارسي الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير مفهومة لأنها لغة غير التي ألفوها في تناول العمل الأدبي . وكأن اللغويين لم يكتفوا بما أدخلوه في الدرس اللغوي من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطبقوا ذلك على نصوص الأدب ، وقديما دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس في النيل حيث لقي حتفه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مفهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . وينضاف إلى هذه الطبيعة الغريبة في تناول النص الأدبي أن الإحصاء في ذاته يحمل أوجها من النقص نشير إلى بعضها فيما يلي :

١ ـ أن الإحصاء يقتضي جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب في أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة «بالعين المجردة» كما يقولون .

٢ ـ أن غلبة العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة «الكم» على «الكيف» مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي .

٣ ـ أن الافتتان بالأرقام يوهم بدقة المنهج ، ولكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءا منفردا ، وقد أشار أولمان إلى الدراسة التي قدمها جراهام Graham عن الصور عند Proust حيث أحصى هذه الصور في ٤٥٧٨ صورة ذاكرا أن الاستعارات والتشبيهات عند هذا الكاتب تتداخل وتتكامل بحيث يكون ضربا من العبث أن نبحث عن تحديد «رقمي» دقيق لها .(١٢)

٤ ـ أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمي يفضي إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير «السياق» في العمل الأدبي ، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا .

٥ ـ أن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في «الإمساك» ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها

ومع كل ما ذكرناه من أوجه النقص في الاتجاه الإحصائي مما يجعل عددا من الباحثين يعزف عنه فإنه لا يعدم جوانب مفيدة في دراسة النصوص الأدبية نذكر منها ما يلي :

١ ـ أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديما دقيقا ، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل .

٢ ـ أن التحليل الإحصائي يساعد أحيانا على حل مشكلات أدبية خالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى في «توثيق» النصوص الأدبية ، حين نحاول نسبة أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم «التطور التاريخي» في كتاباته .

٣ ـ ليس من شك في أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ ـ أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن «مقاييس» محددة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة تفيد في التفسير الجمالي .

ومهما يكن من أمر فلا يجد الباحثون بأسا من الاستعانة بالاتجاهات الثلاثة النفسية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

• **مستويات التحليل :**

على أن أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوي ، وهي :

١ ـ تحليل الأصوات .
٢ ـ تحليل التركيب .
٣ ـ تحليل الألفاظ .

أولا : الأصوات :

والتحليل الصوتي في علم الأسلوب Phonostylistics يقتضي أولا معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث في دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبي تحليلا صوتيا يتتبع كل التفصيلات التي ينتظمها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهتم أهتماما كبيرا بالأصوات الصامتة Consonants والصائتة Vowels مثلا إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

الكثرة تقتضى الالتفات والتفسير . أما الجوانب المهمة الأخرى التى يركز عليها التحليل الصوتى للأسلوب فتكاد تنحصر فيما يلى :

الوقف :

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط بالمعنى ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماما واضحا فى قراءة النص القرآنى حتى إنهم أفردوا لها كتبا متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب وجائز وممتنع وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم المصحف يشمل كما نعلم رموزا تحدد أنواع الوقف للقارئ . والأمر فى ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التى هى فى أساسها أصل من أصول التشريع . على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة عند تناولهم للشعر ولم يرد عنهم ما يفيد انتفاعهم بها فى شروحهم الكثيرة التى وصلت إلينا . والحق أن وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمنا من رصد هذه الظاهرة فيه ، وليس بمستساغ لدينا أن الشعر العربى بأوزانه المعروفة بحدودها فى التفعيلة والشطر والبيت يغنى عن ملاحظة « الوقف » فيه ، وليس بمستساغ عندنا أيضا أن أبا تمام والبحترى والمتنبى كانوا ينشدون شعرهم فلا « يقفون » إلا عند آخر الشطر أو آخر البيت ، ولا نشك فى أنه لو أتيحت لنا فرصة سماعهم أو قراءة وصف لطريقة إنشادهم لكان لدرس « الوزن » الشعرى شأن آخر .

الوزن :

دراسة « الوقف » إذن تقود إلى دراسة « الوزن » وتكشف عما يمكن أن ينتظمه من « تنوعات » فردية ذات دلالات خاصة ، والحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا فى دراسة « الشعر الحديث » الذى لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدى الوقف دورا أساسيا ، لكن ذلك مفيد أيضا فى دراسة الشعر التقليدى ، وقد قدم علماء الأسلوب الغربيون دراسات كثيرة حللوا فيها أنماط الوقف على أنواع كثيرة من الشعر ، مشيرين إلى أنه ليس مقصورا على ما يعرف « بحدود » الكلمات أو حدود الأبيات ، بل قد يكون وقفا داخليا لا مناص منه فى فهم الشعر وفى فهم الوزن الذى ينتظم فيه ، ومن هذا الوقف الداخلى ما قدموه من دراستهم لشعر شكسبير فى مثل الأبيات الآتية التى تلحظ فيها أهمية الوقف وضرورته غير مرتبط بنهاية الأبيات .(١٣)

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meating noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulling in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? And all eyes
Blind with the pin and wed, but theirs, theirs only.

النبر ، والمقطع :

ودراسة الوزن تقودنا إلى ضرورة دراسة « النبر » Stress ، وهى دراسة لم تحظ حتى الآن باهتمام فى الدرس العربى رغم أهميتها فى اختلاف « المعنى » وتنويعه ، وهى ذات أهمية خاصة فى دراسة « المقطع » فى اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر ، ولا نحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة لأن حديثهم عن التفعيلة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطرأ عليها من زحافات وعلل لا يبتعد كثيرا عن دراسة المقطع ، وقد كان جديرا بالمتابعة والتطوير لكننا وقفنا عند الذى رصدوه وقرروه .

وتأتى بعد ذلك دراسة « التنغيم » Intonation ودراسة « القافية » ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التى يمكن أن تفيد عند رصدها وتصنيفها ، فى فهم أسلوب معين .

وغنى عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثرى ينتظم أنماطا كثيرة من الوقف والنبر والمقطع والتنغيم .

■ ثانيا : التركيب :

وقد احتفل علماء العربية بدراسة الجملة فقدموا أنماطها وأركانها ودلالتها الحقيقية والمجازية وطبقوا ذلك على كثير من النصوص وبخاصة على القرآن الكريم .

وعلم الأسلوب يرى فى دراسة « التركيب » عنصرا مهما جدا فى بحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ، وهو فى الأغلب يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

١ – دراسة طول الجملة وقصرها .
٢ – دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر ،

والفعل ، والفاعل ، والعلاقة بين الصفة والموصوف ، والإضافة ، والصلة وغير ذلك .

٣ – دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف للواو ، أو الفاء ، أو ثم ، أو إذن أو أما ، أو إمّا ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب .

٤ – دراسة «ترتيب» التركيب ، وهو من أهم عناصر البحث فى الأسلوب ، لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدى فى الأغلب إلى تغيير فى الدلالة ولأن الأديب لا يلتزم دائما بقواعد الترتيب العامة التى يرصدها اللغويون فى اللغة العادية . وقد لاحظ الدارسون أن Keats يميل إلى تغيير كبير فى ترتيب الجمل ، من نحو :

مثل «Much have I travell'd in the realms of gold»
ومثل «Yet did I never breathe its pure serene (١٤) .
«Then felt I like some watcher of the skies».

٥ – دراسة «الفصائل النحوية» كالتذكير والتأنيث والتعريف والتنكير والعدد .

٦ – دراسة الصيغ الفعلية ، وتركيباتها ، والزمن ، وتتابعه .

٧ – دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول .

٨ – يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة النحو التحويلى فى بحث «البنية العميقة» لتركيبات مؤلف معين ، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة فى النص ، وتساعد ثانيا على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة فى التركيب . انظر مثلا إلى الجملة الآتية فى قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness, I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن تفقد شيئا من المضمون على النحو التالى :

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity».

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة ، وانما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفنى كاملا .

■ **ثالثا : الألفاظ :**

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبى لما له من تأثير جوهرى على المعانى ، ونحن نركز هنا على ما يلى :

١ – دراسة الكلمة وتركيباتها وبخاصة بحث «المورفيمات» التى يستخدمها المؤلف .

٢ – الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة .

٣ – «المصاحبات» اللغوية Collocations . إذ أن هناك ألفاظا معينة فى اللغة لا نكاد ننطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى معينة ، ولابد من رصد هذه المصاحبات فى موضوع معين عند مؤلف معين .

٤ – دراسة المجاز على أن يكون ذلك مجازا أصيلا بمعنى ألا نجرى وراء كل ما نلحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيرا منها يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى مجاز «ميت» أو مجاز «نائم» ، فنحن حين نتحدث الآن مثلا عن «ميدان دراسة الأسلوب» و«أدواتها» ، و«أهدافها» وعن «إلقاء الضوء على الملامح المميزة لمؤلف معين» لا نتحدث حديثا مجازيا لأن هذه الألفاظ فقدت طبيعتها الاستعارية فقدانا كاملا أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق .

وبعد ، فهذه مستويات التحليل التى يتبعها دارسو الأسلوب اللغويين وهم يطبقون طريقتهم فى التحليل اللغوى ، ويستخدمون الإحصاء على ما يبناه ، وذلك فى ظنهم يقدم معايير موضوعية يمكن للناقد الأدبى أن يعتمد عليها فى الوصول إلى موضوعية التفسير .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

■ **الملاحظة الأولى :**

أن عددا كبيرا من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب فى إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة ، وتلك ظاهرة طيبة تتيح لهم فرصة الاتصال بالتحليل اللغوى الحديث من ناحية ، وتجعلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أعمالهم «جفاف» العلم الذى يلح عليه الدرس اللغوى الحديث . لكن الملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع فى شيئين :

أولهما: غياب المنهج حتى ليختلط الأمر على أصحابها بين البحث اللغوى والبحث فى تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون فى الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمى يمكن أن يسمى تجاوزا درسا فيلولوجيا ، لأنهم يبذلون أغلب الجهد فى محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين فى ذلك على المعاجم العربية القديمة ، وكل

ذلك غير جائز لأن مادة المعاجم التى بين أيدينا لا تصلح فى دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل ينبغى أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسير.

وثانيهما : أن الباحثين الذين يتصلون بالدرس اللغوى الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقا شاملا بحيث ينتهى العمل العلمى دون أن تجد لهذا الجهد نفعا فيما تحتاجه النصوص من تفسير.

■ **والملاحظة الثانية :**

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود « البلاغة » فى أشكالها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانها فى الدرس الحديث ، فهل يؤدى « علم الأسلوب » إلى نشأة ما يمكن أن نسميه « البلاغة الجديدة » ؟ وهل يؤدى ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه « النقد الشامل » ؟

■ هوامش البحث

1. De Saussure : **Course in General Linguistics,** Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232.
2. Chomsky : **Cartesian Linguistics,** Harper & Row. New York, 1966.
3. Chomsky : **Language and Mind,** Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.
4. Stephan Ullmann, **Language and Style,** Blackwell, Oxford, 1964.
   Mcintosh and Halliday, **Patterns of Language,** Longman, 1966.
5. David Grystal and Derek Davy, **investigating English style.** Longman. 1969.
6. G.N. Leech, **A Linguistic Guide to English Poetry,** Longman, 1969.
7. David Lodge, **Language of Fiction : Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel,** «Routledge, 1966».
8. قدم الدكتور على عزت فى هذا المجال دراسة موجزة عن شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب :
   Ezzat, A., «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, **Essays on Language and Literature,** Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972.
   « « Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, a Lexical Statement», in **Studies in Linguistics,,** Beirut Arab University - 1975.
   وقد ظهرت له دراسة مماثلة بالعربية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
9. Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann : **Language and style»** p. 122.
   أنظر كتابنا : اللغة وعلوم المجتمع ، الاسكندرية ١٩٧٧ ص ٢٢ ـ ٣٤
11. Graham Hough, **Style and Stylistics,** Routledge 1969.
12. **Language and Style, op. cit., p. 119.**
13. quoted from Act I of the Winter's Tale, in Turner, **Stylistics,** Penguin, 1973, p. 39.
14. Ibid., p. 77.

فصول
فصول



الأسلوبية الحديثة

محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

ماهية علم الأسلوب :

«**الأسلوبية**» ، أو «**علم الأسلوب**» ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، محاولا الالتزام بمنهج موضوعى ، يحلل على أساسه الأساليب ، ليظهر جماع الرؤى التى تنطوى عليها أعمال الكتاب ، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال ، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص .

ومن الطبيعى أن نبدأ محاولتنا ، فى التعريف ، بالمصطلح الغربى ، وذلك أمر بديهى ؛ لأن المصطلح إنما شاع فى اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics ، التى يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويترجمها البعض الآخر بالأسلوبية ، وهى الترجمة التى نؤثرها فى هذا المقال . ويتكون المصطلح الغربى من لفظة stylus التى تعنى أداة الكتابة ، أو القلم ، باللغة اللاتينية ، ومن اللاحقة isties التى تشير إلى البعد المنهجى للعلم الذى يدرس موضوع الأسلوب . ومن هذه الزاوية ، تبدو ترجمة المصطلح بالأسلوبيات أو «الأسلوبية» ، عند عبد السلام المسدى ، ترجمة موفقة ؛ ذلك لأنها تنجح فى إيجاد «... دال مركب جذره (أسلوب) ، ولاحقته (istics) . وخصائص الأصل تقابل انطلاق أبعاد لاحقته ، فالأسلوب ـ وسنعود إليه ـ ذو مدلول إنسانى ذاتى ، واللاحقة تختص ـ فيما تختص به ـ بالبعد العلمانى العقلى ، وبالتالى الموضوعى ... ويمكن فى كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحى إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية ، بداهة ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب .» (المسدى ، ١٩٧٧ : ٣٢) .

ومهما يكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربى ببعض الدراسات الحديثة فى «الأسلوبية» مما يستلزم التعريف الموجز ببعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبى ، على أن مناهج هذا العلم ومشكلاته لن تتضح إلا بعد أن نعرض ، بإيجاز شديد ، أولا لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث، أو «الأسلوبية» الحديثة، مستندا إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره، ولم تكن «الأسلوبية»، فى أول الأمر، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة فى دراسة النصوص الأدبية. ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأسلوبية» باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية، كما لو كان مجرد وصف لغوى للنصوص الأدبية، ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام. ومن هنا يقول م. آريفاى (Michel Arivé : «إن الأسلوبية وصف النص الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة» (المسدى، ١٩٧٧ : ٤٤).

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوى، صحيح أن ريفاتير لا يلح، مثل غيره، على أن «الأسلوبية» فرع من علم اللغة، ولكنه ـ وهذا هو المهم ـ يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوى عموماً.

ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه. وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبى نص لغوى، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التى ينطوى عليها، ذلك لأن هذا التحليل هو الذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة فى النص، والتى تؤثر فى المتلقين. ولا يعنى هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراء ونقاداً، لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبى إلا من خلال النص ذاته.

وبديهى أن تستند الأسلوبية فى تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث، وتفيد منه فى تحليل المستويات اللغوية المتباينة للنص، بكل ما تنطوى عليه هذه المستويات من علاقات، تحليلا يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانضباط الموضوعى. وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبى باعتباره رسالة لغوية، تتشابه مع بقية الرسائل فى وظيفة التوصيل الإبلاغى. ولكن العمل الأدبى يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى، ترتبط بالتأثير الانفعالى فى المتلقى وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية ينفعل بها المتلقى انفعالا معينا. وإذا كانت الأسلوبية، فى جانب منها، محاولة لاقتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيفها، فلا سبيل إلى ذلك سوى النفاذ إليها من خلال النص ذاته، وأعنى من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية.

وإذا كانت الأسلوبية تقوم، فيما يرى المسدى، بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص؛ لإرساء منهج لغوى موضوعى، يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكا نقديا، يعى الخصائص الوظيفية للنص، إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لابد أن تثير سؤالاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبى.

وتتلخص الإجابة الأولية عن هذا السؤال فى أن «**الأسلوبية**» ليست بديلا للنقد الأدبى، بل هى فرع من فروعه، أعنى فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية فى العمل الأدبى، بطريقة منهجية. وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبى، من حيث استنادها إلى منهج موضوعى يقوم على مبادئ علم اللغة. ولكنها، فيما عدا ذلك، تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة، من حيث التركيز على النص الأدبى، واعتباره نقطة البداية والنهاية فى عمليات التحليل.

ولذلك يلح الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التى تربط بين الأدب والدراسات اللغوية؛ ذلك لأن اللغة ـ فى تقديرهم ـ هى العنصر المشترك بين المجالين. بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته، والمادة الخام التى يصوغ منها الأديب نصوصه، مثلما يصوغ النحات والرسام والموسيقار مادته الخام من الأحجار والألوان والأصوات. ولا ينفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد؛ إذ يشاركهم فيه نقاد بارزون، نذكر منهم رينيه ويليك، وأستون وارين فى كتابهما عن «**نظرية الأدب**» على سبيل المثال.

ولقد قدم علم اللغة المعاصر، فى الحقبة الأخيرة، الكثير من الإنجازات التى أفادت منها الدراسات النقدية، خاصة عندما توغل هذا العلم فى بنية النصوص الأدبية، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية، لم يكن يتعرض لها الناقد التقليدى، أو يقتحمها بنفس الدرجة من العمق والدقة، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكانا بارزاً فى النقد الأدبى، فأصبحت تحتل المكانة التى كانت تحتلها الدراسات النفسية أو الاجتماعية، أو غيرها من الدراسات التى ساعدت الناقد الأدبى طويلا، بل إن الأسلوبية، من هذا المنظور، ساعدت على مفارقة الناقد لهذه الدراسات التقليدية، واقتربت به أكثر وأكثر، من طبيعة عمله الحق، وهى تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبى.

وبقدر ما أفادت الأسلوبية الناقد الأدبى فى هذا الصدد فإنها قد فرضت عليه ألواناً جديدة من الالتزام، لعلها أصعب بكثير من ألوان الالتزام القديم، وقد شبه دونالد. س. فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبى بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرى. ومن هذه الزاوية أكّد هارولد وايتهول Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً: «أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز فى نقده المعرفة باللغة ومناهج دراستها». دونالد فريمان، ١٩٧٠ : ٣). ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذى قاله هارولد ويتهول من قبيل الحدس قد أصبح من قبيل اليقين؛ فقد أحدث علم اللغة ثورة فى النقد الأدبى. وهى ثورة دفعت بعض علماء اللغة، ومنهم ياكوبسن (Jacobson) إلى حد المبالغة، ومحاولة إلغاء النقد الأدبى كعلم مستقل، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة، هو علم اللغة الأدبى أو «البويطيقا».

وليس من الضرورى أن نناقش الآن ما يذهب إليه ياكوبسن؛ إذ أننا سنعود إلى ذلك، فيما بعد، عندما نتحدث عن المشكلات التى تواجه الأسلوبية، ونواحى القصور التى يمكن أن تصيبها. ودون أن نتحيز للنقد الأدبى، فمن الموضوعية أن نؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه، وأن فرض منهج أى علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبى، من خلال «الأسلوبية» إنما هو فرض لمنهج قد يجافى طبيعة النص الأدبى نفسه، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة فى الأدب، تخضع لمناهج

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمة ينطوى عليها تنظيم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة المطمح النهائى للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقابله صعاب كثيرة ، ويبدو أن علينا ، قبل أن نناقش هذه الصعاب ، أن نتحدث حديثا موجزا عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

مناهج الأسلوبية :

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية :

(١) النظر إلى الأسلوب الأدبى باعتباره خرقا للأسلوب المعيارى أو إنحرافاً عنه .

(٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها فى النصوص الأدبية .

(٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة .

ويمكن تتبع هذه الاتجاهات الثلاثة فى الدراسات والأبحاث التى ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، فى حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لنقاط الالتقاء بين التيارات السائدة فى المجالات المعاصرة للنقد الأدبى وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبى مرحلة الدرس الانطباعى ، والبيوجرافى (الذى يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلى ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التى قام بها جون كرورانسوم وكلينيث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism بوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف الدوافع الواعية واللاواعية على نحو ما فعل نور ثروب فراى ، وكينيث بيرك ، ونورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة المفارقة ، ونسيج الاستعارة ، وطبيعة العلاقات التى تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، فى المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجى إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التى تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، فيما سمى بالمدرسة الأمريكية فى علم اللغة البنيوى ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة القواعد التوليدية والتحويلية . وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويين للغة ، المستوى السطحى أو الظاهرى (surface structure) . والمستوى العميق أو الباطن (deep structure) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفى نفس الوقت الذى كان يتطور فيه النقد الأدبى وعلم اللغة ، كان كل واحد منهما يخضع لتأثيرات واحدة أو متماثلة ، وأعنى بذلك أن إعادة اكتشاف «دو سوسير» ، ومدرسة براغ ، والشكليين الروس ، كان يؤثر فى تحويل مجرى النقد الأدبى وعلم اللغة فى نفس الوقت ، ويصل بينهما وصلا قوياً ، دَعَّمَ بلا شك من مكانة الأسلوبية .

أولا : الأسلوب باعتباره خرقا للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه :

اتخذت الأعمال المبكرة فى الأسلوبية اتجاها شديد الصرامة فى الالتزام بما أسمته الموضوعية ومن هنا اعتمدت على أساس تجريبى جاد ، يحاول أن يلتزم التزاما كاملا بثنائية المنبه والاستجابة ، فى اللغة ، وذلك الى درجة يمكن معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التى سادت النقد الأدبى ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك اتسمت معظم الأبحاث الأسلوبية فى هذا الوقت برفضها العنيف للانطباعية فى النقد الأدبى ، وبحرصها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة ، كما لو كانت الدراسات الكمية هى السبيل الوحيد للوصول إلى علمانية أسلوبية مطلقة .

ولما كان علم اللغة ، فى هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثر بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلومفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكيا ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من «المنبهات» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على المنبه من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى .

والنتيجة الطبيعية التى ترتبت على ذلك هى النظر إلى الأسلوب الأدبى ، باعتباره انحرافا عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منبه متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الاتجاه جعل ما أسماه بالمنهجية العلمية والدراسة الكمية غاية فى حد ذاتها ، أهم من أى غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الاتجاه إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التى يدرك من خلالها المتلقى الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبى . وكما كان ذلك يعنى اقترابًا حاداً من السلوكية بمعناها السيكولوجى ، فإنه يعنى تباعداً عن غاية النقد الأدبى ، وطبيعة العمل الأدبى . **ولم تفلح الدراسات الكمية والأبحاث العملية فى سد هذه الثغرة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبى ، على المستوى النقدى ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافى من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التى لا تنفصل عن هذا التراث ، وإن تميزت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها منبهات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبى ، الذى لا يقبل هذه الثنائية المبسطة ، كما لا يقبل أى حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبى .**

وقدم ريفاتير أفضل إنجاز لهذا الاتجاه السلوكى . ومن المهم أن نشير هنا إلى نقده اللاذع لدراسات ليو سبيتزر ، تلك الدراسات التى تجنح جنوحاً شديداً نحو الذاتية . والتى لا تلتزم ، فى رأى ريفاتير ، بالمناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الاتجاه السلوكى تحوطه مشكلات منهجية أساسية . وتتصل أولى هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالى تعريفه للنمط

المعيارى الذى تقاس عليه انحرفات الأسلوب الأدبى . لقد قام برنارد بلوخ B. Block ، مثلا ، بتعريف الأسلوب على أساس أن الأسلوب « هو الرسالة التى ينقلها التوزيع العددى والاحتمالات السياقية للملامح اللغوية للنص ، وخصوصا عندما تختلف هذه الملامح عن غيرها من ملامح اللغة العامة ». ولكن المشكلة التى يثيرها هذا التعريف تظل مشكلة مستعصية على الحل ، ذلك لأننا لا نعرف التوزيع العددى ، أو الاحتمالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة فى لغة من اللغات ، بل لا سبيل لنا إلى معرفتها أو التنبؤ بها ، على الاقل بأدوات المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدواتنا المعرفية تقدماً مذهلا ، واستطعنا التعرف على هذه الملامح ، ناهيك عن التحقق من احتمالات السياقية ، فإن ذلك لن يجدى كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية والأسلوب الأدبى الذى نود دراسته أو وصفه .

ومها يكن من أمر فقد **طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة ، من مثل ، ماذا يضيف الأسلوب ، فى النص الأدبى ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المتلق ؟ . وما هى الصفات التى يتميز بها الأسلوب الأدبى فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هى الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المفردات التى يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها ، عندما يتاح له الاختيار ؟** وقد قدمت دائرة براغ اللغوية بعض الإجابة عن هذه الأسئلة . ويميز ماكاروفيسكى بين اللغة الشعرية ، واللغة المعيارية ، المتواضع عليها ، على أساس أن اللغة الشعرية إنما هى لغة محورة تتكيف مع غاية جمالية ، فتشحن المتلق بشحنة دلالية انفعالية . وقد علل ماكاروفيسكى ذلك بأن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة ، بدرجات متباينة ، وتخلق قواعد خاصة بها ، وغالبا ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التى تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاروفيسكى ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن لغة المواضعة ، وباعتباره نمطا متميزا عنها . وإذا كانت لغة المواضعة هى المعيار الأولى ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كيفيات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوبى الذى يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات فى « الأسلوبية » تبنت مفهوماً مختلفا لمصطلحى « **المعيار** » و « **الانحراف** » وتتمثل هذه الدراسات فى الجهد الذى قامت به مدرسة لندن التى تعرف باسم الفيرثية الجديدة ، وهى تطوير لأفكار ـ العالم اللغوى فيرث ، وتعميق لمفهومه عن « **سياق الموقف** » : (Context of Situation) ، ذلك المفهوم الذى يكشف مزيداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألحت دراسات هذه المدرسة على استحالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ؛ ولذلك درس ممثلو المدرسة جوانب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه مصطلح السجل السياقى « Register » ، وهو مصطلح يكشف عن مفهوم يرد اللغة إلى أساس اجتماعى واضح ، ويضمن ألا تقوم الدراسة الكمية فى فراغ . ولذلك ، فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية من حيث مقارنتها ، بخصائص سجلها السياق المتعين ، أى مجموعة الاختيارات المستخدمة فى شكل لغوى يتمثل فى قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال . ولكنهم لم يقتصروا على السجل السياق وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف أو المستخدم (User) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعى للأسلوب الأدبى على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبى ؛ فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتُعدّ دراسة كريستال وريڤى ، وكذلك دراسة ليش ، خير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة الأسلوب غير الأدبى حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بتنوع هذه الاستعمالات فى لغة الصحافة ، والإعلان ، والإذاعة ، معتمدين فى ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق على حدة ، وأنماط التراكيب المستخدمة وظيفيا فى نفس الوقت . أما على مستوى الأسلوب الأدبى ، فإن دراسات هذه المدرسة ساعدت على تطوير مفهوم يرى فى الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ؛ أى أنهم لم يفارقوا فكرة المعيار وإنما وضعوها فى إطار اجتماعى .

ثانيا : الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافق الظواهر اللغوية .

وقد تأثر هذا المنهج أشد التأثر بالمبدأ المشهور الذى صاغه **رومان ياكوبسن** والذى قال فيه : « **إن الوظيفة الشعرية تقوم على اسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التضام** » . وما يعنيه **ياكوبسن** بهذا المبدأ : **هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات** التركيبية ، تماثل إلى أكبر حد **العلاقات الوثيقة التى تربط ما بين الأجزاء** المنفصلة ، فى أى مجموعة لغوية **استبدالية** (Paradigm) . **ومن الطبيعى أن تقوم الدراسات الممثلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات** السينتاجمية ، والباراديجمية بين **التراكيب النحوية والصيغ الصرفية والأبعاد الصوتية . ولكن التركيز فى هذا الاتجاه ينصب على دراسة القصائد الشعرية من حيث محاورها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ، وهذا طبيعى ؛ لأن القصيدة ، مهما كانت ، تتميز بقصر نسبى فى حجمها ، يمكن الباحث ، فى هذا الاتجاه ، من التوقف المدقق ، ومن التحليل المسهب لكل المستويات . ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التى تمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هى الدراسة التى قام بها ولتر أ. كوش** « Walter A. Koch » **فى كتابه عن « منحى ثلاثى المداخل لدراسة التكرار فى الشعر »** ، وتلك ترجمة اجتهادية لعنوان الكتاب الأصلى وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش فى هذا الكتاب ، منهج تحليل نصى ، يحاول فيه أن يوجد العلاقة بين أنماط السينتاجم من ناحية ، والاختبارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى ، **وهو يرى أن اللغة الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات فى شكل سلسلة من الأنماط ، ثم يقوم ـ فى نفس الوقت ـ بخرق هذه السلسلة ، عند لحظة الاختيار . ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التى قدمها كوش لتوضيح هذا الأمر دراسته لقصائد ديلان توماس** (Dylan Thomas) . **و إ . إ . كمينجز** (E.E. Cummings) .

ومن المهم أن نلاحظ ، فى هذا السياق ، أن اختيار قصائد هذين الشاعرين يقوم على قدر هائل من التوفيق فى تقديم المثال ، وليس التوفيق على صحة المنهج باطلاقه ؛ ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، يتميز شعرهما بخرق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . **ولكن يبقى السؤال المهم ، وهو : هل الخاصة الشعرية ، عند هذين الشاعرين بالذات ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس قاعدة أسلوبية ؟** . إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب فى هذه المرحلة .

ومهما يكن من أمر ، فمن المستحيل أن نقدم ترجمة توضيحية لهذا النوع من التحليل الأسلوبى ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة فى ذاتها ، وتحليل مستوياته اللغوية بعلاقاتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ولعل الأجدى أن نقوم بهذا فى دراسة أخرى ، نعد بها القارئ تعتمد على تقديم محاولة تطبيقية ، تلتزم إطار المنهج وتطبيقه على نماذج عربية . وعندئذ يمكن للقارئ أن يكون حكما دقيقا .

ومهما يكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات اخرى غير دراسات كو ش . ومن أهمها دراسة **م . أ . ك هاليداى** M.A.K. Halliday) لقصيدة **يتس** (Yeats) المشهورة «ليدا والبجعة» (Leda and Swan) . وفى هذه الدراسة يقدم **هاليداى** نموذجاً لافتا يوضح إمكانية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أداة التعريف (The) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة فى نفس الوقت ، كما يقوم بدراسة «**أنماط الفعل**» فى هذه القصيدة ليوضح أن أنماط الفعل تمثل انحرافاً وظيفيا عن أنماط الفعل فى اللغة العادية ، بمعنى أن الفعل يؤدى وظائف إضافية ، بل مخالفة ، للوظائف التى يقوم بها فى مجال غير شعرى .

ومن أهم الدراسات التى قدمها هذا المنهج أيضا دراسة صامويل ليفين Samual R. Levin عن «الأبنية اللغوية فى الشعر Linguistic structur e in poetry . ويستخدم ليفين فى هذه الدراسة إطاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدى تحليلى ، ومعنى هذا أنه إطار يعتمد على نظريات تشومسكى من ناحية ، ويطور مبدأ ياكوبسن المشهور من ناحية أخرى ، محاولا بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية فى اللغة الشعرية . وهو يسمى هذه الوحدة باسم «**الازدواج التبادلى**» (Couples) ، ويعنى به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط كلاهما ترابطاً دلالياً ، وبين زوجين من الأنماط السينتاجمية . ولقد تحدث ليفين عما تتصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة ، ومنهاجية لافتة ، فى استغلالها للقواعد النحوية فى اللغة .

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفين ، باعتباره انحرافا عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرسه ليفين فى إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدى . ويرى أن النظرية التوليدية ، ويعنى نظرية تشومسكى ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرومية المصغرة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، مما يعنى أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادة العلمية القائمة : وإذن فإن الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقدرتها على وصف مستوى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تتميز أيضا بقدرتها على الكشف عن الإمكانيات الباطنة ، والكامنة بالضرورة فى أى قصيدة وعند أى شاعر .

ويتميز هذا الاتجاه ، فى النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف اللغوى للأعمال الأدبية والإمكانيات الكامنة فى اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم انجازات لافتة فى هذا الإتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، فى الجوانب الاجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافى محاولة الربط بين عملية التوصيف اللغوى لبنية الأعمال الأدبية ، وعمليات التفسير والتأويل التى تتجاوز إطار الوصف اللغوى . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية فى الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيها نقدياً ، أو يضرب فى عمق المشكلة النصية ، وهى مشكلة «**قيمة**» أصلا . وإذا كان هذا الإتجاه يعد خير مثال لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغى والرسالة التى ينطوى عليها كل عمل أدبى . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد محاولات لإظهار قدرة «**الأسلوبية**» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأغنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقا بين الوصف والمعنى . ولا تضع فى اعتبارها مشكلة التأويل النقدى للنص .

ولا يكفى للدفاع عن هذا التيار أن نستبعد جانب التأويل أو جوانب المعنى الكلى من الأسلوبية ذلك **لأن هذا الاستبعاد يمثل خللا ، لا يمكن إلا أن يؤثر فى أى تحليل أسلوبى .**

ثالثا : التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لامكانيات هذه الطاقة .

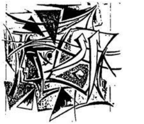
ويتميز هذا المنهج عن غيره من المناهج التى عرضنا لها فى هذا المقال بأن معظم من ينتمون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحويلى باعتبارها أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المحدثين أن مبادئ النحو التوليدى تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات فى علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية فى الكشف عن الطاقات الكامنة فى قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنف اللغة ، حسب هذه النظرية ، فى مستويين أساسيين هما المستوى السطحى الظاهرى surface structure ، والمستوى الباطنى (deep structure) . وإذا كانت عملية التأويل الدلالى للغة تبدأ من المستوى الباطن العميق فإن التأويل الصوتى يبدأ من البناء السطحى . ويربط من المستويين مجموعة من التحويلات (transformations) الاجبارية obligatory والاختيارية (optional) التى لا تغير المعنى فى أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظرى فمن الممكن أن نقول إن استغلال الشاعر ، أو المؤلف ، لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) يعد أساساً من الأسس التى تكون أسلوبه . إن اختيار الروائى أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها ، وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة فى النظام اللغوى إنما هو استخدام مميز لطاقات

اللغة ، وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوى .

ويقول أوهمان فى مقاله عن «النحو التوليدى والأسلوب الأدبى» إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية . هذه الخصائص ، تجعل نظرية النحو التحويلى أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسلوب النص الأدبى ووصفه وصفا موضوعياً . وأول هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختيارى ، بمعنى أن التركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيب متعددة على «**مستوى السطح**» دون تغيير هام فى المعنى الدلالى لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التى تعيد تنظيم المستوى السطحى (Surface structure) . وتحويلات التضام (combination)وتحويلات الإضافة addition) ، وتحويلات الحذف (deletion) ولذلك يمكن للنحو التوليدى أن يولد الكثير من التراكيب «**التى تعنى نفس الشئ**» ؛ فيمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية . وثانى هذه الخصائص أن هذه التحويلات تغير فى الحقيقة جانبا ، فحسب ، من البناء التركيبى ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن التركيب المحول يحتفظ بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصلى ، أعنى التركيب الذى حدثت فيه هذه التحويلات . ولاشك أن هذه الميزة للتحويلات تفسر إمكانية تحوّل مجموع التراكيب إلى بدائل ، تتمايز من حيث الظاهر ، ولكنها تظل وسائل مختلفة لقضية (proposition) أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسلوبية ، هى علاقة حدسية أصلا ، فإن النظرية التحويلية تقدم تفسيرا موضوعيا لهذه العلاقة الحدسية ، فتنقلها من مستوى إدراكى إلى مستوى إدراكى آخر أكثر وضوحاً . أما الصفة الثالثة ـ فتتصل ـ بقدرة النحو التوليدى على تفسير تولد التراكيب المعقدة ، وبالتالى الكشف عن علاقاتها بالتراكيب البسيطة . إن الكتاب يختلفون ، بدرجات متباينة ، فى مقدار التعقد التركيبى على أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر **أوهمان** فى اللغويات والأدب) .

ولعل النظرية التوليدية تتميز عن النظريات البنيوية بأنها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية (Competence Model) . ويعنى ذلك أنها تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلا ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف المبادئ التى تتحكم فيما تقول ، أى أنها تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام Language productivity ، وفهم المتلقى له (Intelligibility) . وهذا النوع من النحو ـ





التوليدى ـ يقدم لنا أداة للتحليل الأدبى ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو منظور فريد فى ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتفاعلة بين الإبداع الخلاق عند الأديب والابداع الذهنى عند المتلقى .

وتتميز النظرية التحويلية التوليدية بتفضيلها المنحى الفلسفى العقلانى (Rationalism) بدل المنحى السلوكى الذى اتخذته المناهج الأولى فى الأسلوبية نموذجاً فلسفيا لها . ويعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يهتمون بدراسة اللغة كنظام عقلانى ، أى كأنموذج يظهر المبادى اللغوية الشاملة وليس كنمط فى الاتصال .

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التى اتخذت المنحى التوليدى إطاراً لها ، الدراسات التى قام بها أوهمان (R. Ohman) . وو. أو هندريكس (O. Hendricks) وم. ثورن James P. Thorne وسيمور شاتمان Seymour chatman ور. فولر R. Fowler . **وإن كان لنا أن نأخذ شيئا على هذه الدراسات فنحن نأخذ عليها اتجاهها إلى الطابع التنظيرى فى الأسلوبية أكثر من الطابع التطبيق ، ومع ذلك فمن المهم أن نذكر لهم دراساتهم اللافتة للوزن والايقاع فى الشعر ، تلك الدراسات التى تندرج تحت اسم «العروض التوليدى** (Generative Metrics) **والتى تمثل إنجازا متميزا خصصت له مجلة «البويطيقا» عدداً خاصاً ، فضلا عن دراستهم المهمة فى الاستعارة ، وكلها دراسات تحدث إنقلابا خطيراً فى النظريات المتعارف عليها لو توبعت وطبقت على مجالات أوسع وأشمل .**

والفرضية الأساسية التى تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية فى الأسلوبية ، هى إمكانية فصل «**الشكل**» أو «**التعبير**» عن «**المضمون**» أو «**الدلالة**» . ومن الممكن ، فى ضوء هذه الفرضية تحليل الشكل تحليلا منفصلا ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة باعتبارها صيغا شكلية متكثرة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتغيرات السطحية والتركيبية . وقد تجاهل ممارسو هذا المنهج ، بصفة عامة ، المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار النقاد ضدهم ، وأدى إلى قيام مناظرات عنيفة عديدة بين الأسلوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناظرات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية التوليدية فى بعض جوانب الأسلوبية . وبالتالى عجزها عن أن تكون بديلا للنقد الأدبى ، ولقد أدى ذلك أيضا إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة ، يطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم «الدلاليين ذوى المنحى التوليدى» (Generative Semanticists) . وهم لغويون انشقوا على المدرسة الأصلية التى يمثلها تشومسكى .

وقد ابتعد الدلاليون ذوو المنحى التوليدى عن الموقف الأصلى ، عند تشومسكى ، أعنى ذلك الموقف الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلانيا ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصالى فى المقام الأول . ولقد أفضى بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز بعوامل الأداء (performance) **مثل قواعد «التضمين الحديثى»** (Conversation implicature) **ونظرية «الأحداث الكلامية»** (Speech act theory) وما يتصل بها من نظريات

متعلقة بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis • وهى كلها نظريات معاصرة مازالت فى مرحلة المخاض ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسلوبى نصى ، يهتم بالتأويل النقدى للنصوص الأدبية . ولن نخوض فى هذه النظريات اللغوية المعاصرة فى هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيرا منها يبشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة فى الأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبى ، لكى تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التى عرضنا لها فى هذا المقال ، والتى أعطت النقد الأدبى الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلا له .

قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية :

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة فى دراسة الأسلوبيات قد اتسمت ، بالرغم من منجزاتها فى مجالى النقد الأدبى والدراسات الأدبية ، بقصور شديد ، لم يمكنها من أن تصبح بديلا حقيقيا للنقد الأدبى أو منافساً له . ولم يتمكن علم «الأسلوبية» إلى وقتنا هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد فى تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وسنعرض هنا لبعض الأوجه المهمة فى هذا القصور . أولا: من أساسيات المنظور اللغوى للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبى يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسلوبى ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات (Paraphrase relation) ذاتها ، وأعنى العلاقات التى تربط بين هذه الصيغ المتباينة ، والكامنة فى النظام اللغوى باعتباره كلا متكاملا . ومن هذه الزاوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة بعينها ، أو لتعبير فى حد ذاته ، أو لنمط معين دون الأنماط الأخرى المتاحة ، إنما هو «خرق» محدد ، ينظر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره خرقا ذا مغزى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . **ولكن اللغة والصيغ البيانية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبى ، أى أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبى ، كما يقرر سبنسر وجريجورى (١٩٦٤) بحق ؛ ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبى ، وأقصد الجوانب التى تعد من صميم الدراسات النقدية** ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية .. إلخ .

ولا شك أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نضيق إطار النص الأدبى ، ونختزل وجوده المتعدد فى بعد واحد ، هو البعد اللغوى فحسب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالى «الأسلوبية»، قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلا ، فى التوجيه المعاصر لأفكار الشكليين الروس ، أو دراسة «**العوامل النحوية**» ، وتحويلها إلى نماذج تطبّق على القصص ؛ ونهتم بدراسة «**الفاعل**» و «**الضمائر**» مثلا .

ولكن تظل الحقيقة قائمة ، وهى أننا نحاول ـ أولا ـ أن نطبق النموذج اللغوى العام على نموذج لغوى خاص ، فنقع مرة أخرى فى خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن اتخذت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مراوغة ؛ لأنها دعوى تنطلق من علم اللغة . وتؤكد الطبيعة اللغوية للعمل الأدبى ، إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ؛ لأن النص الأدبى لغة متمايزة يستلزم مناهج متمايزة عن المناهج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهى قضايا لم تحل بأى منهج لغوىٍّ ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال «**الأسلوبية**» دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من «التكامل المنهجى» الذى يغطى «**كل**» العمل الأدبى من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من «**التمايز المنهجى**» الذى يفصل دراسة النص الأدبى عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

وإذا قلنا إن «الأسلوبية» بكشفها عن التباين الأسلوبى إنما تقودنا إلى عمليات التوصيل ، وتلفتنا إلى طبيعة «الرسالة» فى النص الأدبى ، إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، فى ذاته لا يمكن أن يكون مساويا لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبى . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا تستطيع «الأسلوبية» ، بوضعها الحالى أن تتعامل معها ، بسبب ما فى مناهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التى عجزت المناهج اللغوية ، المتمثلة فى «الأسلوبية» عن معالجتها ، ظاهرة الأبنية البلاغية التى تفوق التركيب الواحد ، ومنها الأبنية العليا الشاملة فى النصوص الأدبية .

ثانيا : لقد كان الهدف الأول من التوصيف اللغوى للنصوص الأدبية محاولة ترشيد النقد الأدبى ، وتثبيت أحكامه بتأسيسها على أسس موضوعية وعلمية ، تسمح للناقد والمتلقى بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً نقديا واعياً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتيح للناقد أدلة تجريبية وفيرة ، وبالتالى كمّا من المعطيات الكمية والكيفية يدعم رؤى النقاد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفترض ، بداهة ، أن المادة العلمية الأولية المستخدمة فى الدراسات الأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورؤيته ، أو حساسية الدارس النقدية . والحقيقة أن العكس هو الصحيح ، وأن المادة الإمبريقية فى الأسلوبية لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا ، ومن هنا ظلت مناهج علم الأسلوب ، فضلا عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أى منهج نستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . **ولماذا لا تقول إن دارس «الأسلوبية» الأصيل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لافت ، دون أن يكون متمتعا بخبرة هائلة بالتراث الثقافى والأدبى ، وحساسية نقدية مرهفة ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فنى رائع ، وأن هذا**

كله يوجه مهاراته اللغوية المكتسبة ، ويُمَكّنه من أن يضع يده على الظواهر اللغوية التى تستحق الدراسة أسلوبيا . إن دارسى الأسلوبية من هذه الزاوية ، شأنهم شأن ممارسى الدراسات الأسلوبية ، يعتمدون أساساً على خبرتهم ، وحساسيتهم النقدية ، ومعرفتهم بالتراث الأدبى قبل معرفتهم بمبادئ الدراسات الأسلوبية ، تلك المبادئ التى تقدم مجرد عون على الدخول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلا كاملا أو شاملا . وهذا طبيعى ؛ لأن المبادئ الأسلوبية ، وهى مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية الكائنة فى النصوص الأدبية ، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التى تمثل جانبا هاماً من النصوص الأدبية ، أى تلك الظواهر التى تميز نصا عن آخر أو كاتبا عن غيره .

وأساس الاختيار ، فى هذا المجال ، ومن بدايته حتى نهايته، اختيار نقدى ، يعتمد على معايير كامنة فى وعى الدارس ، وهى معايير تتجاوز المبادئ اللغوية ، وتوجه اجراءات البحث الأسلوبى الذى يتحول ، عند كبار الأسلوبيين ، إلى دراسة نقدية ، تحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية ، وليس بمبادئ .

ثالثا : إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قيدت نفسها بمواصفات لغوية فى مستوى الجملة ، أو ما هو أدنى من الجملة ، وذلك لعجزها عن الإتيان بنظريات شاملة على مستوى النص . ولم تظهر النظريات التى تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، التعامل مع النصوص إلا أخيرا . وهى نظريات مازالت فى أطوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج « Models » غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التى يمكن اختبارها أو التحقق من صحتها . وكان من الطبيعى ، نتيجة تقييد النظريات اللغوية التطبيقية وانحصارها فى مستوى التركيب الواحد ، وتحديدها لانفصام المستويات اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعى أن ينعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية . لقد اقتصرت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث فى مستوى المفردات ، الصوتية ، والتراكيب المنفصلة ، وأهملت الجوانب الدلالية ، والسيميائية ، والنصية ، وهى جوانب لا تقل أهمية ، إن لم تكن أهم من النظر إلى المواصفة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية . والحقيقة أن البنائية (Structuralism) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيا هو أدنى من مستوى الجملة ، والجدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التى طمحت إلى دراسة النصوص ، ودراسة ما أسمته أجروميات النصوص وتحليلها فيا يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبى ، وليس العكس .

ويعنى هذا أن اتجاهات النقد الأدبى الوظيفية هى التى شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الجملة بحيث لا تقتصر المواصفات اللغوية على الدراسة الجزئية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشتى أشكالها(أنظر دج ويدسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، وقان ديك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠) .

رابعا : إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والبلاغية ، وأنماط خرق الأسلوب العادى .. إلخ ، قد أدى بوضع «الأسلوبية» فى طريق مسدود ، أو هو كذلك فى الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، والأمر كذلك ، أمام «الاسلوبية» الإنفراد ، دون النقد الأدبى بالأحكام الأدبية ؛ ذلك لأن «الأسلوبية» حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية . ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية .. إلخ . ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الجزئية فى النهاية . **وكل ما تستطيع «الأسلوبية» أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبى فى ذاته باعتباره كياناً لغوياً منغلقا يستقل عما حوله ، ولكن العمل الأدبى ليس كذلك ، وأى دراسة للعمل الأدبى لابد أن تتجاوزه إلى ما عداه ؛ فتقييم العمل الأدبى له معيار داخلى حقا ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال ، كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف ، وأخيرا يربط الوظائف بأنظمة أوسع** . ومعنى هذا كله أن تقييم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إنما هو أمر يتجاوز النص ، فى ذاته ، إلى ما هو خارجه ، أى أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص .

ومن هنا فإن العمل الأدبى ليس مجرد ظاهرة جمالية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرك فى آن واحد ، أى أنه رسالة يجب أن يتلقاها العقل فى نفس الوقت،ولعلنا ، فى ذلك كله ، نوافق كثيرين غيرنا ، ونقضى على الوهم الجمالى المنعزل الذى يسيطر على أذهان البعض . ومن المفيد أن نؤكد هذه العبارات التى ذكرها المسدّى فى كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال : «**إن هذا الازدواج - الكامن فى طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذى يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأى نظرية جمالية فى الأدب ، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساً لها ، بل أهم قواعدها أساسا . كما لا يمكن الإقرار بأى قيمة جمالية للأثر الأدبى ، ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من ملفوظ دوالها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص فى أبعاد الظاهرة الأدبية فى حد ذاتها .** » (المسدّى ١١٨ : ١٩٧٧) .

الأسلوبية والنقد الأدبى :

بعد أن عرضنا بإيجاز لأهم المناهج المختلفة فى «**الأسلوبية**» ، أو

«**علم الأسلوب**»، وأهم مشاكلها، يحسن أن نطرح سؤالا عن غاية هذا العلم الجديدة، وعلاقته بالنقد الأدبى. إن «**الأسلوبية**»، كما ذكرنا من قبل، منهج لغوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية. لكنها، كعلم، توجد جنبا إلى جنب مع النقد الأدبى فى الوقت الحاضر. والسؤال الآن: هل يمكن للأسلوبية أن تعوضنا عن النقد الأدبى؟ وبالتالى هل يمكنها أن تطرح نظرية شمولية، تمكنها من أن تحل محل النقد الأدبى تماماً؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عنهما بالنفى أو الإيجاب، ذلك لأن مداخل الأسلوبية تتداخل، الآن، تداخلا شديداً مع النقد الأدبى، تماما كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبى فى مجالات عديدة. ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة، مثل علم العلامات Semiotics، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدى إلى تطوير مناهج النقد الأدبى، ولعله يحوّل الأسلوبية عن مجراها، لأنه يلفتها إلى أنظمة دلالية أكثر شمولا من دلالات اللغة نفسها.

والإجابة عن السؤال السابق تحتم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال، أو عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بماهية الظاهرة الأدبية، وبالتالى ماهية النصوص الأدبية. إن «الأسلوبية»، كما ذكرنا من قبل، تحتم رؤية ماهية العمل الأدبى، باعتباره خَلْقا فى ذاته ولذاته، أى باعتباره كياناً مستقلا عن كل ما حوله، متعلقا بذاته. ولقد كان من نتائج هذه النظرة ـ فيما يقول المسدّى ـ «أن اعتبر الأثر الأدبى صياغة مقصودة لذاتها. وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعى بمعطى جوهرى؛ لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنى فى كلتا الحالتين، وبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبى صوغا للغة عن وعى وإدراك؛ إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات، وإنما هى غاية تستوقفنا لذاتها. لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبى هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شئ، ولا يبلغنا أمرا خارجيا، إنما هو يبلغ ذاته، وذاته هى المرجع والمنقول فى نفس الوقت، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شئ إثباتا أو نفيا، فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا...» (المسدّى ١١٢ : ١٩٧٧).

وإذا وافقنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب الأدبى، فهل يكفى ذلك لكى نعتبرها نظرية نقدية شمولية، فتكون بديلا عن النقد الأدبى؟ إنى أضم صوتى إلى صوت المسدّى فى حكمه على «الأسلوبية»، وفيما انتهى إليه من عدم جواز النظر إليها باعتبارها بديلا للنقد الأدبى، وذلك لعجزها، الذى حاولت أن أؤكده، من منظور آخر، عن تأسيس نظرية شاملة تتسع لتقييم كل الظواهر الأسلوبية وإذن فنحن ـ كما يقول المسدّى ـ «**ننفى عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبى أصوليا، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم فى شأن الأدب من حيث رسالته، فهى قاصرة عن تخطى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبى بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة فى إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففى النقد إذن بعض ما فى الأسلوبية وزيادة، وفى الأسلوبية ما فى النقد إلا بعضه.**» (المسدّى ١١٥ : ١٩٧٧).

● قائمة المصادر:

المصادر العربية والانجليزية

١ ـ عبد السلام المسدّى (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب الأدبى: نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى. الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس

2. Chatman, Seymour. (1971) **Literary Style: A Symposium**, Oxford University Press, London.

3 Crystal, D. & Derek Davy (1969) **Investigating English Style.** Longman. London.

4. Enkivst, N.E. (1973) **Linguistic Stylistics.** Mouton.

5. Freeman, Donald C. (ed.) (1970) **Linguistics & Literary Style**, Holt Richard & Winston.

6. Hough, Graham (1969). **Style & Stylistics.** Routledge & Kegan Paul. London.

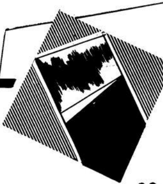
7. Hendricks, W. O. (1976). **Grammars of Style & Styles of Grammar.** North-Holland Publishing Company.

8. Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlke. (1972). **Current Trends in Stylistics.** Linguistic Research Inc., U.S.A.

9. Sebeok, A. Thomas (ed) (1960). **Style in Language.** The M.I.T. Press, Cambridge Massachusetts.

10. Spencer, John (ed) et al. (1964). **Linguistics & Style.** Oxford University Press, London.

11. Widdowson, H G. (1975). **Stylistics and the Teaching of Literature.** Longman, London.



الأسلوبية

علم وتاريخ

ترجمة وتقديم : د. سليمان العطار

■■ هذا المقال منتزع من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الأسبانية عن البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو ڤيتور مانويل دى أجيار إى سيلڤا . وهو ينحو فى كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبى فى عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة فى النقد الأدبى بوصفها المادة الأولية التى يشكل منها المبدع نصه . وهو فى خلال ذلك ينبه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخى والنفسى فى فهم النص الأدبى من خلال حركته من المبدع الى المتلقى ، لكنه يحذر بشدة من سوء فهم النقاد للعاملين المذكورين ؛ إذ لا سبيل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التى يطرحها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتيحها البحث فى منجزات علم النفس ، وفى التراث ، وفى الواقع الحامل لهذا التراث

■■■■■



هذا يمثل الخط العام للمؤلف من خلال عرضه المركز الوافى لنظرية الأدب على أسس تاريخى ، يعالج التنظير للأدب منذ لحظات انبثاقه الأولى ، حتى آخر تطور وصل اليه . انه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب الا عرض لتاريخ معالجتها ؛ كذلك لم يترك ناقدا مؤثرا الا عرض لنا فكره النقدى فى سياقه التاريخى والفلسفى . وعبر ذلك كله تكتمل ببليوجرافيا مهمة لنظرية الأدب .

ويبدو أن الخط العام المشار إليه ، كان قد نتج ـ فى المقام الأول ـ من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسايلها المتعددة الاتجاهات ، وفى حركة هذه المسايل فى نشأتها وتطورها ، فاكتشف دور النص المتزايد فى اطراد ، كما لاحظ عيوب التركيز على العامل التاريخى أو النفسى ، وفى نفس الوقت مقاتل تجاهل العاملين المذكورين ، فانطلق تتشكل له وجهة نظر ساق فى ظلها

نظرية الأدب سوقا ينمى وجهة نظره تلك ، ويبرز فى دقة اتجاهها .

والمقال المعروض اليوم نموذج طيب للكتاب ومؤلفه ؛ لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومنهج صاحبه متمثلا فى وجهة نظره العارضة الناقدة **سيبرز** فى جلاء من خلال قراءتنا للمقال الذى يقدم نشأة الأسلوبية وتطورها . والمقال يلح فى الواقع على تقديم تصور كامل لعلم نقدى أدبى حديث ـ وأعنى به الأسلوبية ـ فى سعيه الجاد مع موكب علوم الأدب فى حث الخطى فى الطريق نحو الغاية التى يسعى اليها أى علم ، وهى الدقة فى السيطرة على الظواهر بفهمها وتقنينها .

يبقى أمر مهم هو : **لماذا أطلقنا اسم «الأسلوبية» على هذا العلم من علوم النقد الأدبى دون ما اشتهر بين الناس من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟**

الاجابة تكمن فى علم قديم مشهور حمل اسم : علم الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبى . إنه علم ذو أهداف تعليمية ، يشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أديبا . ومن ثم كان من المنطق استخدام مصطلح للعلم موضوع المقال ، لا يحتمل خلطه مع غيره ، ويحمل فى ثناياه مفهوما دقيقا لهذا العلم الذى نسبناه إلى حقل نشاطه وهو الأسلوب . إن الأسلوبية اسم نسب مؤنث من أسلوب ، وسر تأنيثه يكمن فى فهمنا لمنطق الاشتقاق اللغوى الحديث فى اطلاق اسماء على المذاهب والفلسفات والعلوم ، وهو منطق له جذوره القديمة .

ظهرت الكلمة «**أسلوبية**» خلال القرن التاسع عشر[1] ، لكنها لم تصل الى معنى محدد إلا فى السنوات الأولى من القرن العشرين . ويفهم منها الآن أنها : طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها ، أى النموذج الخاص الذى تصاغ فيه اللغة وتستخدم .

وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثيق الاتصال بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان «**شارل بيلى** Charles Bally (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧) اللغوى السويسرى وتلميذ «فرديناند دى سوسير **Ferdinand de Saussure** والذى نشر عام **١٩٠٩** عملا مشهورا ذا تأثير واسع فى أهداف الأسلوبية[2] .

واللغة ـ حسب رأى بيلى ـ تتكون من نظام من أدوات التعبير التى تستخرج الجانب الفكرى من كياننا المفكر . ولكن كما أن الإنسان تستعبده «الأنا» التى فيها ينعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار فحسب ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أخذنا فى اعتبارنا التركيب الأساسى للإنسان المتوسط ، الذى يصنع اللغة ويطورها ، فاننا سنفهم كيف أن اللغة التى تعبر عن أفكار إنما تعبر قبل كل شىء ـ عن عواطف[3] . ويعين بيلى «**الأسلوبية**» بالنظام الذى يحلل القيم العاطفية . وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية[4] فإن الأسلوبية تدرس ملامحها العاطفية والأدوات التى تستخدمها اللغة لتحقيق تلك «الأحداث» .

إذن فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق ، «وقائع التعبير» فى اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفى ، أى التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة ، وفعل اللغة فى الإحساس[5] .

بعد ذلك ، ما مجالات عمل الباحث الأسلوبى ، وما مستويات اللغة التى ينبغى أن تحدد بوصفها مناطق ومادة دراسة «للأسلوبية» ؟

يجيب **شارل بيلى** عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير فى اللغة بمفهومها العام (ومن ثم فإن أحدا على الاطلاق لم يحدث له ـ على ما يرى ـ أن نظر إلى «لوحة» ـ ولو تم ذلك بشكل اجمالى ـ بوصفها أداة من أدوات التعبير فى أية لغة من اللغات فى الماضى والحاضر[6] . وأيضا حينما يستبعد نظام التعبير لفرد منعزل ؛ لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا عندما يستخدم هذا الفرد اللغة بقصد جمالى : هذا القصد الذى يكون دائما لدى الفنان ـ وذلك فى أغلب الأحوال ـ وليس على الاطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم تلقائيا . وهذا ـ وحده ـ كاف للفصل الحاسم بين الأسلوب و«الأسلوبية»[7] ، **حيث إن الأسلوب هو النمط المحدد لأى تعبير لغوى عند فرد ما ، أما الأسلوبية فهى ـ كما سبق تعريفها ـ طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمها العاطفية ، جنبا إلى جنب مع أفكار هذا الفرد الذى يصنع اللغة ويطورها** . وبهذه الطريقة يستبعد بيلى بشكل قاطع اللغة الأدبية من ميدان عمل الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هى ثمرة الجهد الإرادى بقصد جمالى . ويضع **بيلى** أساساً لأهداف الدراسة الأسلوبية فيجعل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع تعبير لغة خاصة فى حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة ، على أن تجمع هذه الوقائع من اللغة المتكلمة تلقائيا ، أى أن أسلوبية **بيلى** نظام لغوى بشكل صارم ، ومراميها مقصاة عن المشاكل الناجمة عن الوظيفة الجمالية للغة ،

إنها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهى علم للمعيار ، أى نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية ـ العاطفية ـ ولدراسة الاستخدام الأسلوبى الطبيعى للإمكانيات التى يتيحها نظام تلك العناصر ـ فى لغة ما لمجتمع ما ـ والتى تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة[٨] .

وسرعان ما فجر استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذى قبلوا ـ مع ذلك وبشكل أساسى ـ مفهوم الأسلوبية الذى عرضه **بيلى**. «**جولز ماروزو** Jules Maruzeau على سبيل المثال ـ أولى اللغة الأدبية مكانا بارزا فى الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التى تشكل دراسات أسلوبية لنصوص أدبية ـ ستبدو مهتزة من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن عبقرية أو ذوق[٩] .

وبدلا من هذه المقالات ينصح **ماروزو** بإنشاء مقالات للتقعيد ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، أو على الأقل فى أدب ما ، فى حقبة ما ، فى مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الاجمال أو الإسهاب ، والحقيقة أو المجاز ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والإيقاع والحركة فى الجملة ، استعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الصوتية ، الهرمونية والرخامة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والاكليشيهات ، ونقاء اللغة واللحن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط النغات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكية والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغريب) والمستحدثة ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية .

أسلوبية **ماروزو** ـ كما نلاحظ ـ تابعت خط **بيلى** ، أى أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

ـ ٢ ـ

الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالنقد الأسلوبى قد تكونت فى جو آخر وتحت تأثيرات مختلفة ، فهى ترجع فى أصلها الى علم اللغة المثالى عند كارل فوسلر Karl Vossler وبشكل غير مباشر فى التفكير الجمالى لدى «**بنديتو كروتشه** Benedetto Croce وفى كتاب «الجمال كعلم للتعبير وعلم اللغة العام» يحدد كروتشه الفن كبديهة تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير وخلق خيالى وذاتى فى آن . وفى الكتاب الذى ألفه كروتشه فى مرحلة النضج ، الذى يحمل عنوان : «الشعر» (١٩٣٦) ، يعمق المؤلف وينمى فكرة «**فيكو**» Vico القائلة بأن الشعر واللغة ـ بشكل جوهرى وأصيل ـ متطابقان ، وان اعترف المفكر الايطالى الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تتناقض مع الشعر[١٠] . وبهذه الطريقة فإن كروتشه يقدم اللغة كواقع روحى وخلاق . وفى صراحة مثيرة للجدل أمام المدرسة الطبيعية والوضعية وضد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كروتشه اللغة بوصفها تعبيرا للخيال . ومن هنا ينبع ـ لصيقا بما سبق ـ التشخيص الذى أسسه **كروتشه** ، وهو تحديد الجمالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تُقَوَّم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيرا شعريا . وهذا معناه أنه ليس هناك أى واقع لغوى موضوعى ذى طابع اجتماعى أو عام ، يقوم مستقلا عن الذوات المنفردة ، حقا إن هناك وقائع لغوية فردية ، وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تتيسر إلا إذا وضعت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار .

ومن ثم فان دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليسا شيئين مختلفين بل شيئا واحدا ، حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة[١١] .

وقد قبل **كارل فوسلر** عقيدة كروتشه هذه حول الطبيعة العميقة للشعر واللغة . وفهم فى اللغة نشاطا نظريا وبدهيا وفرديا فى اطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحى انما يخلق بذاته وينتج صيغا لغوية . وكل مبدع من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التى يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية وتامة ، أو شظية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا أو يكون هراء . وهذه الكلمات التى نقرؤها فى كتابه «الوضعية والمثالية فى علم اللغة[١٢]» تكشف ـ بمفهومها العام ـ كيف أن مفهوم اللغة المقترح **لفوسلر** ينتظم فى نظريات «**فيكو**» و«**همبولدت**» Humboldt ومفكرين مثاليين آخرين محدثين مثل **كروتشه** . **وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المثاليين ، فاللغة طاقة ونشاط روحى وخلاق ، وهى بديهة وتعبير للروح ، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة . ولا يفرض جوهرها الزاما على الفرد كما يدعى «أوجست شليشر** August Schleicher **والفلاسفة الوضعيون . ويطلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة فى علاقتها بالخلق النظرى الفردى والفنى اسم «الأسلوبية» ، أو «النقد الأسلوبى»** . ومن ناحية أخرى فان فوسلر يعترف بأن للغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصير اللغة ابداعا جماعيا بدلا من أن تكون ابداعا فرديا ، وتصبح ابداعا نظريا وعمليا لا مجرد ابداع نظرى ، **فهى** خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أى أنها تطور وليست

ابداعا محضا . وبناء على هذا فالذى يتطور ليس هو الفن بل التكنيك[١٣] ، ودراسة اللغة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية تتفق والمنحى التاريخى .

ومن ثم فتفكير **فوسلر** يعنى بالنسبة للتحديد الكلى **لكروتشه** بين فن ولغة تعديلا هاما بفرض أن الأمر بالنسبة لفوسلر هو أنه يعد الفن جزءا من اللغة – وليس مطابقا لها ، مع أنه يعد – دون شك – الجزء الأكبر منها . وهذا التعديل يحس – كما هو واضح – تحديدا آخر **لكروتشه** بين اللغة والجمال . من أجل هذا فقد غبن **كروتشه** – فى مرات عدة – نظريات **فوسلر** والدراسات الأسلوبية بشكل عام ، حيث إن وحدانية الجمال الكروتشى لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والبديهة ، أو بين العاطفة أو حالة النفس والصيغ الأسلوبية[١٤] .

وعلى ماسبق ، فإن الأسلوبية تمثل عند **فوسلر** أساس كل ما هو لغوى بفرض أن اللغة أصلا شعر ، بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالى الأدبى على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهريا ، ليس إلا لغة . وبدلا من الدراسات البيوجرافية والاجتماعية والأخلاقية .. الخ ، **فان العمل الشعرى يتطلب دراسة نصه ولغته وتاريخ اللسان المكتوب به ، فان اللغة هى الرحم الذى يغذى الامكانية الفنية عند الكاتب ، ويشكل الجو الروحى الذى ينبغى أن تتشكل فيه – بالضرورة – العبقرية الفنية الفردية وتتنفس وتزدهر** .
وفى الواقع فإن هذا التوجه اللغوى الجمالى يتكشف فى الدراسات الكثيرة التى كرسها **فوسلر** لمواد أدبية ، ولكنه يهمنا أن ننوه هنا بأن عالم الدراسات الرومانية الألمانى الكبير لم يحول تحليله الأسلوبى للنص الأدبى الى شظايا ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه يعد افتراض أن الشعر يكمن فى شظايا لغوية أو أسلوبية أو فى جمل أو أبيات منعزلة أمرا خاطئا .[١٧] وأيضا فان هذا المفهوم الواسع – يمكن أن نقول الفلسفى – للأسلوب والأسلوبية يتكشف فى اختيار مادة الدراسات التى حققها فوسلر ، فهو – على خلاف شبيتزر ، الذى يختار دراسة نص معين هدفا له – يفضل اختيار كاتب ، ذى اعتبار فى مجموع شخصيته الخلاقة ، مثل **دانتى وراسين – ولوبى دى فيجا** .... الخ . أو عصورا أدبية بجوانبها ومشاكلها الغزيرة ، ومن ناحية أخرى فان فوسلر لم يهمل قط الجوانب التأسيسية والأبنية فى عمومها ، كالنشاط الأدبى ، والأجناس الأدبية – والصيغ الشعرية ... إلخ . وتلك التى تشكل عناصر جوهرية لميلاد الشعر ، ولصدق العبارة ، لكن بطريقة ما تكَيّف هذا الميلاد . واذا كان حقا أن فوسلر كان على الدوام – يدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح الشعر وتقويمه ، فانه أيضا لم يفصل أبدا العمل الأدبى عن الظروف الثقافية والاجتماعية التى خلق فى ظلها .

وعلى الاجمال فإن أسلوبية فوسلر تختلف عن أسلوبية بيلى فى أنها تدرس اللغة فى علاقتها بالابداع الفنى ، وبوصفها – خصوصا اللغة الأدبية – ابداعا فرديا . **فهى** أسلوبية للغة الأدبية مثلما هى للخلق الفردى ، انها أسلوبية للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع الفضل إلى **فوسلر** بما قدمه – على نحو مباشر أو غير مباشر – من توجيهات فى حقل الأسلوبية الأدبية بالغة الثراء والخصوبة . وسوف نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أفاده منها **ليوشبيتزر وداماسو ألونسو** .

– ٣ –

كان «**ليوشبيتزر** Leo Spitzer» – شأنه شأن كل الشباب الدراسين من جيله – قد تلقى فى الجامعة تعلما لغويا وأدبيا ذا طابع ينتمى إلى الفلسفة الوضعية ، ثم بعد ذلك أدرك الحاجة الى السيطرة على طريق المعرفة . وفى ذلك الوقت كان «**ماير لوبكه** Meyer Lübke» يشرح فى محاضراته علم اللغة الفرنسية – وبشكل تفصيلى – كيف انتقل حرف « A » اللاتينى إلى حرف « » الفرنسى ، وكما كان يقدم وقائع كثيرة مستقرة بالضرورة ، فانه كان يحللها ، رابطا اياها بكل ظاهرة لغوية تنتمى إليها تبعية أو اتباعا ، وأيضا كان يجرى مقارنات مع اللغات الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض المتسع – العبقرى – فانه لم يكن يدرس قط ظاهرة فى ذاتها ، أى فى حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقا إلى الأفكار العامة التى كانت تستقر داخل الوقائع المدروسة .

وقد لاحظ شبيتزر أن هذه المحاضرات تعرض لغة فرنسية ، لم تكن لغة الفرنسيين ، وانما كانت تجمع بين أطوار غير متصلة ، بل منفصلة ، وطرائفية ، وبلا معنى . أما دروس الأدب الفرنسى فكانت تتناول بعض الأعمال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمى الحقيقى ، الذى يتمثل فى تحديد بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأعمال الفنية ، وفى الاشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التى يفترض أن يكون الشعراء قد أفادوا منها فى ابداعهم الفنى[١٩] . لقد كان العمل الفنى يستخدم كوثيقة للكشف عن حقائق أخرى وقضايا مغايرة ، ولكن العمل فى حد ذاته لم يكن يحظى بأى حديث خاص به .

وفى عام ١٩١١ كرس **شبيتزر** دراسة عن «رابيليه» ، ساعيا إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمبدع Garganua كانت راسخة فى نفسيته ، وهكذا

عندما بدأ **شبيتزر** دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسى للكاتب ، لم يكن قد عرف بعد نظريات **كروتشه وفوسلر** . أما التأثير العظيم الذى سيطر عليه فى ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد ، الذى كانت نظرياته حول اللاشعور قد غيرت بشكل أساسى تفسيرات النشاط الإنسانى ، وبصفة خاصة الجانب الفنى منه : عند تفسير الأحلام والعصاب والسلوك اللامعقول . وبظهور الاشتقاقات الجديدة بالمنطق غير الواعى ، فان **فرويد** كان قد سحب من منطقة الارادى عدة مناطق سيكولوجية كانت حتى ذلك الوقت غير مفهومة ـ إن لم تكن غير معروفة ـ وفى هذا الجور الفرويدى ينبغى أن تسلك بعض دراساته من ١٩٢٠ ـ ١٩٢٥ ... التى كانت تميل إلى أثبات أن ملامح أسلوب مميز لكاتب حديث ، تلك التى تتكرر بانتظام فى عمله ، ترتبط بمراكز عاطفية فى نفسه ، وبأفكار وعواطف سائدة ، وليست مظاهر مرضية كما هى عند **فرويد**[٢٠] .

وبعد ذلك جاءت معرفة نظريات كروتشه وفوسلر . التى منها تلق **شبيتزر** حوافز وإيحاءات . وان ناقضها فى نقطة بالغة الأهمية ، إذ لم يقبل الأصل الحالى لكل التحولات العامة للغة .

وهكذا أسهم **شبيتزر** باقتدار فى خلق قنطرة تصل اقليمين من الدراسات بينها مصاهرة وان بقيا ـ بعناد ـ متباعدين ، هما علم اللغة والأدب . وعلى العموم فان اللغوى كان يعلن عداء مريبا ضد الفن ، ويعانى من جهل غليظ بالمشاكل الجمالية ، والمؤرخ الأدبى من ناحيته ، لم يكن يلم قط بالمعارف اللغوية المتخصصة التى تعينه على وصف أسلوب العمل الأدبى أو أسلوب الأديب وتحليله بشكل مناسب . وقد جاءت «الأسلوبية» لملء هذا الفضاء الخالى ، الذى تكون على أيدى الأجيال «الوضعية» ، بين علم اللغة وعلم الأدب .

والمبدأ الأساسى للبحوث الأسلوبية عند **شبيتزر** له جذور ترجع الى **فوسلر بشكل ملحوظ** ، **حيث يرى أن كل عاطفة أو ـ بمعنى آخر ـ أى إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية ، يناسب ـ فى الحقل التعبيرى ـ إفرازا للاستعمال اللغوى الطبيعى ، وفى المقابل ، فان كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية . وتعبير لغوى ما ، هو الانعكاس والمرآة لحالة نفسية متميزة**[٢١] . وهذا المبدأ يتضمن نتيجتين منهجيتين لهما أهمية قصوى عند شبيتزر :

(١) أن توجه هذه الأسلوبية توجهاً سيكولوجياً ، بشكل رئيسى ، ومن ثم يتقصى ـ بكل إلحاح ـ معرفة الخبرة الخاصة ، واهتزازات الاحساس ، واستعداد النفس ، التى تنعكس فى الكلمات وفى الصور وفى الأبنية النحوية التركيبية لأى نص أدبى ، وفى هذا المنظور ، يتحدد الأسلوب على أساس أنه اختيار من بين إمكانات تعبيرية وفى غايات فروق المعيار اللغوى . هذه الفروق يمكن أن تقدم معلما غير مألوف ، لكن أيضا يمكن أن تبرز كظاهرة دقيقة فى حالة تطرف .

(٢) والتحليل الأسلوبى يتخذ العمل الأدبى نقطة انطلاق ، بحيث يكشف عن الطابع الجوهرى للعمل ، ـ متميزا بذلك ـ الى أبعد الحد ود ـ عن التاريخ الأدبى العام والوضعى . فهذا النوع من التحليل يختار ـ كنقطة بدء ـ إحدى التفصيلات اللغوية[٢٢] . أيا كانت ، ومهما كانت ، خارجية وسطحية ، بشرط أن تتداعى إليها ـ فى شكل مترابط ـ تفصيلات أخرى تسمح للناقد بحركة نحو مركز العمل الأدبى ، ساعيا ـ هكذا ـ إلى بلوغ تشكيله الداخلى . ويقصد بالتشكيل الداخلى الجذر النفسى للكلمات ، مادام العمل الأدبى يمثل بناء كليا تترابط عناصره ترابطاً عضويا ، وهذا الجذر النفسى ، الذى يمثل الأصل المؤلد والمصوّر للجوانب الغفيرة للعمل ، يقود من العمل الفنى إلى نفسية خالقه .

ولتقصىّ صلاحية الجذر النفسى المتوصّل اليه بنقطة بدء حدسية ، لابد من إخضاعه ـ بعد التوصل إليه ـ لعملية تيقن تسعى نحو إثبات ما إذا كان هذا الجذر النفسى يشرح بطريقة مرضية كل الجوانب الخاصة والمتفردة للعمل . وهذا معناه أن التحليل الأسلوبى يستخدم طريقة استقرائية منذ اللحظة الأولى ، مارا من تفصيل أو من مجموعة من التفصيلات إلى عامل نوعى ونووى . وفى لحظة تالية يستخدم قاعدة استنتاجية ، راجعا من هذا العامل النووى والنوعى الى حشد العناصر الجوهرية التى يتكامل فيها العمل الأدبى .



وفى هذه الحركة البندولية التى تذهب من المحيط الى المركز ، ومن المركز الى المحيط ، رأى شبيتزر مجالا جديدا لتطبيق جديد للدائرة الفيلولوجية ، التى يطلق عليها قاعدة الفهم (Modüs operandi) ويتحدث عن هذه الدائرة اللغوى «**شلايرماخر** Schleir macher » فيقول«فى الفيلولوجيا لا يتوصل الى المعرفة فحسب عن طريق التقدم التدريجى من تفصيل الى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فراسة ، والتخمين من واقع المجموع ، لأن كل تفصيلة على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المجموع ، وأى شرح لواقعة منفردة يفترض ابتداء فهم الكل[٢٣] » .

ومن ثم يمكن أن ندرك أن شبيتزر يمارس نظاما مؤسسا فى قوالب جامدة، ويدافع عنه بوصفه صالحا للتطبيق على أى عمل ولأى دارس . وفى الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شبيتزر كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة الفهم ستظل دائما ثابتة فى هيكلها فإنه بنفس الدرجة ستظل تتلاقى فى التحليل الأسلوبى عند **شبيتزر** اثنتان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاصة للعمل ، لأن كل عمل أدبى يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحلّ باللجوء الى قاعدة مرسومة رسما اجماليا فى نقش . ومن ناحية أخرى **فإن التحليل الأسلوبى يعتمد جوهريا على حدس أوّلىّ يرتبط بشكل حميم بشخصية الناقد وحساسيته : «ان كلمة أو بيتا من الشعر قد يتميز فجأة ، فاذا بنا نحسّ تيارا من الألفة قد نشأ فى تلك اللحظة بيننا وبين القصيدة»** ـ هذا ما يعلنه شبيتزر مضيفا الى ذلك الإعلان قوله : «إننى كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة ـ لحظة الألفة ـ وبمساعدة ملاحظات أخرى تلحق بالتمييز الأوّلىّ الحدسى الذى يمثل الملاحظة الأولى ، بالإضافة إلى التجارب السابقة فى تطبيق الدائرة الفيلولوجية مع جهد الترابطات التى يقدمها تعليمى ودراساتى السابقة (وبتقوى كل ما سبق فى حالتى الخاصة بإسعاف رياضى تعليلى للحل) أنه لن تتأخر مزية العمل فى الظهور فى شكل اهتزاز داخلى . وهذا مؤشر أكيد يشير الى أن التفصيلة الجزئية الحدسية والمجموع قد وجدا معا رابطة مشتركة سائدة تقودنا إلى جذور العمل[٢٤] » .

ومما يدعو للأسف أنه لا يوجد أى طريق لتأصيل هذا الانطباع الأوّلىّ الفورى على الأقل فى الوقت الحاضر ، كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاهتزاز الداخلى المضىء . والنصيحة الوحيدة التى يقدمها لنا **شبيتزر** علاجا للعقم فى هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوبى هى القراءة والقراءة ، ثم إعادة القراءة بصبر وثقة . إن شيئا ما سيتميز فجأة ، ويقفز الى عقولنا صانعا الألفة ، ومحرّكا لعملية التحليل .

فالأسلوبية الشبيتزرية تبدو وكأنها وصف علمى للظواهر ، يستغنى عن العنصر التاريخى ، ويصمت عن ابداء أحكام تقويمية . ومع ذلك فانه من الضرورى ملاحظة أن مشكلة التقويم تكمن دائما فى داخل عملية الوصف الشبيتزرى ، حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنانين العظام . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من التقويم[٢٥] . .

وبالرغم مما سبق هناك تناقض واضح بين تأكيد **شبيتزر** أن أسلوبيته هى توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب ، وبين المبدأ الذى أعلنه العلامة النمساوى مرارا ، ذلك المبدأ الذى كانت استقصاءاته الأسلوبية تفترض فى ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسية الفنان قبل كل شىء . وقد أدرك **شبيتزر** بنفسه هذا التناقض ، فكتب فى احدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية السيكولوجية تلك ، التى كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام . وقد عدّها فى ذلك المقال تشكيلة أو توليفة من دراسات «الخبرة» . ومن تعريفات كلمة «الخبرة» التى يقدمها **شبيتزر** هنا ما يسميه النقد الأمريكى «مغالطة بيوجرافية» . وتظهر المغالطة البيوجرافية فى الحالات التى يستطيع فيها الناقد أن يربط جانبا من عمل أحد الكتاب بخبرة له معاشة ، وبتجارب له ، واعية أو غير واعية ، اذ لا يمكن السماح فى جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدبى إسهاما فى الجمال الفنى لهذا العمل ، حيث أن الخبرات إجمالا ليست الا مادة غفلا للعمل الفنى ، أى أنها تصنف ضمن المصادر الأدبية[٢٦] .

ـ ٤ ـ

وتجدر الإشارة هنا بصفة خاصة الى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية ، ودراساتها التطبيقية . ويقود تلك المدرسة رجل يلتقى فى شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأستاذ والعلامة . هذا الرجل هو «داماسو ألونسو Damaso Alonso» .

وداماسو ألونسو ، مثله مثل **شبيتزر** ، يؤسس ضرورة الأسلوبية ، منطلقا من موقف مشكل فى مواجهة التاريخ الأدبى الوضعى ولأنه قد فهم أن التواريخ الأدبية تشبه جبّانات هائلة ، ترقد فيها ـ بدون تمييز ـ الأعمال المتوسطة والفاشلة جنبا الى جنب مع الأعمال الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخى الأدب قوم

يكرسون أنفسهم لدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيرا على أصابع اليد من الزملاء المنتشرين فى العالم ، وأنها إنما تقرأ للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول **داماسو ألونسو** : «**تعساء أولئك الطلاب الذين يستعدون لامتحاناتهم وهم يلعنون كابوس تلك النصوص التى أطريت بكل لسان ، ثم اذا بها فى النهاية تسقط ميتة من فوقهم . ان المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن توفر هذا الوهم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وانما هى نصوص ميتة**[٢٧] » .

ان الأعمال الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهى تشكل حوارا أزليا فى انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويحدد **داماسو ألونسو** الأعمال الأدبية متشربا مثالية **كروتشه** : «**بتلك المنتجات التى ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائماً مكثفة وقادرة على أن تبعث فى القارىء بدائه من أعطاها الوجود**»[٢٨] . كما يحدد للتاريخ الأدبى مهمة جديدة هى تقديم هذه الأعمال بطريقة مخالفة ، لأنه الآن ربما قدمها حية ومضيئة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا فى دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ ـ كما يقول **داماسو ألونسو** ـ يضم الحىّ مُغَلّفاً فى توابيت جنائزية من الشلل[٢٩] .

اذن ما القواعد الموصلة الى معرفة العمل الأدبى العبقرى ؟ يضع **داماسو ألونسو** ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبى . وتأتى فى المقام الأول مرتبة القارىء العادى ، وهى مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلا عاما من حدس كلى مستنير بالقراءة ، يتمثل حدوسا كلية أوجدت العمل نفسه ، أى بداءه كاتب العمل[٣٠] . ان القصيدة تولد من حدس يحفز الكل النفسى للإنسان ، ويحتاج لحدس القارىء ليتحول ذلك بهذا الى عمل عاطفى وحىّ . ولقاء القارىء المذكور مع العمل ينبغى أن يكون عفويا وبسيطا وخاليا من العناصر الأجنبية التى تتدخل بين الحدسين فى لقائهما بهذه الطريقة . والخلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهرية وتأسيسية ، تلك هى معرفة القارىء المشار إليها ، لأنها أساس المرتبتين الأخريين القادمتين لمعرفة العمل الأدبى .

والمرتبة التالية للسابقة لمعرفة العمل الأدبى هى للناقد . والناقد قارىء استثنائى ، يتمتع بمقدرة واسعة استقبالية ، فهو صاحب حدوس عميقة صافية وكلية للعمل الأدبى ، وهو قارىء قادر على التعبير بطريقة سريعة ومكثفة عن الحدوس المستقبلة . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى أى القرّاء محولاً نشاطه إلى التعلم ويقول فى ذلك **داماسو ألونسو** : «**الناقد يقوّم العمل ، ورأيه دليل للقراء**[٣١] » . إن معرفة هذه المرتبة تعد حتى الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حدس عميق استقبالى ، وحدس قوى تعبيرى فى آن . فالناقد عند **داماسو ألونسو** فنان مُرسِل مستحضر للعمل الأدبى ، موقظ لحساسية المستقبلين فى المستقبل ، لأن النقد فن[٣٢] .

إن معايشة الجمال الشعرى لخبرة غامضة ومعجزة ، يحظى بها القارىء والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارىء يوما مع أسئلة كهذه : **لماذا يهز مشاعرى هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعين ؟ ما ماهية وكيفية نبوع تلك الموجة من العاطفة التى تعترى نفسى ؟ من أين يأتى هذا وما علاقة هذا بحياتى وبالحياة التى تحيط بى ؟** هكذا فى وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبى . **فهل يمكن أن تكون تلك هى المرتبة الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المرتبة هو المحلل الأسلوبى ؟**

يركز **داماسو ألونسو** ـ مع قبول منه لمبدأ **كروتشه** ـ على أن العمل الأدبى يتحدد بوحدته وبكيانه ، أى بوصفه كونا أوعالما مغلقا فى ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلى الذى يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المنهجية العلمية ، وانما يعتمد تماما على الحدس . حقا إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهى ممكنة على الرغم مما سبق . وهى تتم بالنسبة لكل العناصر المتفقة أو المتشابهة فى سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكلى الاستقرائى لدرجات نوعية معينة ، ولمعايير تكون متحققة فى عناصر شعرية كثيرة[٣٣] . وهذه المهمة تقع على عاتق الأسلوبية ، محكومة «هكذا ومسبقا» بهيكل النظام التقريبى لجوهر العمل الأدبى . وهو جوهر لا يفتح بابه إلا للحدث فحسب . وينصحنا داماسو ألونسو بقوله : «**من ثم لنرحل فى اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعرى كما لوكنا كيخوتات** Quijotes **واعين منذ البداية بهزيمتنا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن نفسرها ، ومعايير عدة يمكننا استقراؤها ، إننا فى اختراقنا للخفاء نكشف استحالة وجوده**[٣٤] » . الأسلوبية ـ اذن ـ عند **داماسو ألونسو** تتجه دائما فى خط مستقيم نحو المعرفة العلمية للعمل الأدبى (مقتربة منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التى يهرب منها دائما ذلك الذى يوجد فى هذا العمل الأدبى ، وأعنى ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التى تتصف بالبروز ، انها وحدانيته .

إن الخاص والمتفرد فى الكلام هو ما يفهمه **داماسو ألونسو** من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده علم للكلام . **وداماسو ألونسو** ـ متميزا عن **تشلولو بيلى** ـ يدعو فى موضوعية إلى أن تنهض الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المغزى ، الحاضرة فى اللغة (العناصر المفاهيمية ـ

العاطفية ـ الخيالية) . من ثم يوجه الأسلوبية نحو دارسة الكلام الأدبى ، مؤكدا أن الأسلوبية ينبغى أن تكون الأخت الكبرى والمرشدة لكل أسلوبية للكلام المعتاد ، كما ينبغى ألا تكون ضرة لما هى ـ فى الحقيقة ـ أخت له كبرى ومرشدة[٣٥] .

كل قصيدة ينبغى أن تكون «تتابعاً زمنيا للأصوات» ، و«مضمونا روحيا» فى آن . ومعنى هذا أن كل قصيدة تتكون من فريق من دلائل وفريق من مدلولات ، باستعمال مصطلحى **سوسير** : الدال والمدلول . الدلائل تقابل التتابع الزمنى فى الأصوات ، وهى تعنى عند**داماسو ألونسو**أنها ظواهر طبيعية يمكن أن تقاس مادامت مسجلة ماديا . وتلك الظواهر الطبيعية أو الدلائل ـ على حد سواء ـ هى كل ما يحل بديلا (حلولا كاملا أو جزئيا) لحدسنا المعنوى[٣٦] ، وهى تتميز بأنها تقدم امتدادا متنوعا ، بمعنى أن : «الجزئية ـ البيت ـ المقطوعة ـ القصيدة» تعد جميعا دلائل . ويفهم من الجزئية : الصوت المفرد ـ المقطع ـ علامة الاعراب ـ الكلمة ... الخ هذا شأن الدلائل ، أما المدلولات فهى المقابل للمضمون الروحى . ان المدلول تمثيل لواقع ، مع كل العناصر الإحساسية والعاطفية والمفاهيمية التى يمكن لهذا التمثيلأن يستدعيها إلى الأذهان .

وبين الدال والمدلول تنشأ مجموعة علاقات . ودور الأسلوبية هو تحليل تلك العلاقات المتداخلة بين العناصر الدالية والعناصر المدلولية ، معتبرين دالا (أ) : وهذا يحمل دلائل جزئية عديدة : (أ(١) ، أ(٢) ، أ(٣) .....أ (ن)) ، ومدلولا (ب) : ويلتقى (ب أ) حاملا أيضا عناصر تكوينية عدة : (ب(١) ، ب(٢) ، ب(٣) ....ب (ن)) ، وخلال ذلك يبرهن على أنه ، فضلا عن الرباط الكلى بين أ ، ب ، توجد أربطة عدة جزئية تتصل بكل زوج خاص (دال ومدلول) من الدلائل والمدلولات (أ(١) ، ب(١) ـ أ(٢) ، ب(٢) ـ .... الخ) . إننا أمام أسلوبية قد وضعت على عاتقها ألا تشغل نفسها فحسب بالروابط الرأسية التي تتفاعل بين : (أ(١) ، ب(٢) ـ أ(٢) ، ب(٢) ...) بل أيضا بالروابط الأفقية التى توجد بين (أ(١) ، أ(٢) ، أ(٣) ....أ(ن)) وبين (ب(١) ، ب(٢) ، ب(٣) .... ب (ن)) . وهذه السلاسل من الروابط الرأسية والأفقية هى التى تشكل القصيدة كوحدة عضوية[٣٧] . ولكن على الناقد ألا ينسى أن هذه العلاقات الإدغامية تفترض ـ فى المقدمة ـ علاقات أخرى معقدة غير إدغامية ، ينبغى ـ بالضرورة ـ معرفتها لتفسير العلاقات الإدغامية بشكل مناسب . ومع كون داماسو ألونسو غير واضح فى هذا المجال ، فإنه يبدو لنا أن هذه المعرفة بأهمية العلاقات غير الإدغامية يسمح لأسلوبيته بامتلاك رؤية شكلية للعمل الأدبى ـ على الأقل ـ من الناحية النظرية .

الأسلوبية ـ كما رأينا ـ تهتم بالرمز (الإشارة) الشعرى بكلا وجهيه : الدال والمدلول . وهذا يشير إلى أن البحث الأسلوبى يمكن أن يسلك طريقين : أما الانطلاق من الدال نحو المدلول ، واما العكس ، أى الانطلاق من المدلول نحو الدال . والطريق الأول أكثر شيوعا من الطريق الثانى ، لأن معرفة الشكل الخارجى أسهل من معرفة الشكل الداخلى ، فالدال شيء محسوس ومادى ، فى حين أن المدلول لا يمكن معرفته إلا عن طريق الحدس .

وينبغى أن نذكر أخيرا أن التحليل الأسلوبى كما يفهمه داماسو ألونسو يقدم ـ كهدف ومطلب أخير ـ بعداً سيكولوجيا ، لأن التحليل الدائر حول التداخلات الكثيرة بين الدلائل والمدلولات يبدو كما لو كان يعيد خلق البدائه الانتقائية التى قادت إلى الحمل والمخاض بالقصيدة فى نفس الشاعر . إن **داماسو ألونسو** يردد : «**البحث الأسلوبى يرى محمولا بصورة مباشرة نحو اللحظة الاشراقية التى يكن فيها عالم غامض من التفكير والعواطف وتهويمات الذكريات التى تتخثر أو تصاغ فى مخلوق رائق منضبط هو القصيدة**»[٣٨] .

ـ ٥ ـ

ويلعب الحدس (أو البديهة) دورا جذريا فى منهج كل من «**شبيتزر**» و«**داماسو ألونسو**» . ومن ثم فإن حجر الزاوية الذى يؤسسان عليه استقصاءاتهما الأسلوبية هو المعرفة الحدسية لعنصر معين أو جانب من النص ، وهى معرفة يتم اكتسابها من خلال اللقاء الودى بين القارىء والعمل الأدبى . إن نقطة الانطلاق تبدأ من حدس ما ، ومن المؤكد أن يعقب ذلك الحدس إجراء التحليلات البرهانية والاستقصاءات الدقيقة عن طريق طاقات النص اللغوية ، لكن يبقى الحدس الإشراقى المذكور ممثلا للعامل النووى للبحث الأسلوبى ، ونعنى بذلك العامل الذى يوجه ما أشرنا إليه (من تحليلات واستقصاءات) ويكيفه .

فكيف نبرز هذا الحدس ؟ وكيف نجد له صيغة تجعل منه أمرا مشروعا ؟ وكيف نحصل ـ فى ظله ـ على ما يؤكد أن التحليل الأسلوبى ليس سجينا لشخصية من ينجزه ؟

وأمام هذه العقبة المنهجية البالغة الخطورة يتبنى شبيتزر ـ إذا صح لنا القول ـ موقفا إيمانيا لا عقليا ، مرتكزا على مقولة تدعى أن المنهج الأسلوب يحتاج إلى

عبقرية وإيمان فى عرض النصوص وشرحها . فى عملية تشبه علم اللاهوت الذى يعتمد على الرؤية والكشف أيضا ، يكشف «داماسو ألونسو» جيدا عن شكوكه المنهجية وقلقه الروحى ، كما يعترف فى مقال حديث له بأن الحدس الأولى ـ وهو رحم الاستقصاء الأسلوبى ـ يمكن أن يكون غير منضبط وفاقدا للدقة ، على نحو يترتب عليه ـ كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يعقبه(٣٩) .

هذه النقاط المرتابة فى منهج **«شبيتزر»** و **«داماسو ألونسو»** تفسر النقد العنيف الذى أثاره **شارل برونو** charles Bruneau » فى مقال مثير للجدل ، يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جذور تنتمى **لسوسير**(٤٠) . وقد خلق **«برونو» مع «ر . ل . فاجنر** R.L.Wagner » مدرسة هامة فى السوربون للدراسات الأسلوبية(٤١) . شجبت منهج **شبيتزر** واتهمته بالانطباعية ، فى الوقت الذى اقترحت فيه «أسلوبية الكتّاب» التى يمكن أن تحمل بجدارة اسم «علم الأسلوبية» . إنها تعتمد على الجرد التفصيلى الدقيق الكامل ـ إلى أقصى حد ـ لكل العناصر الأسلوبية المختلفة ، التى تقع فى عمل أو فى مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتلتزم بروح الخضوع للنص ، والنص وحده ، طبقا لما يفهم حرفيا من ذلك ، وتتخلص بحزم ـ خلال عملها ـ من كل التركيبات التأليفية الطموح والمبكرة ، الناجمة عن التفسيرات المشوبة ـ قليلا أو كثيرا ـ بالاستبطانات الذاتية .

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور ، يأخذ به كثير من تلامذة اللغوى الانجليزى **«جون فيرث** Gohn Firth »(٤٢) . ويتأسس المفهوم الأخير ـ وبحزم ـ على التوصيف اللغوى الدقيق الذى يستخدم نظاما وصفيا يحاول أن يناسب تحليل كل الملامح التى قد تحمل مدلولا أسلوبيا(٤٣) .

هذه الأسلوبية (ضد المثالية) ـ التى تسفر عن أعظم ثقة متوثبة فى مواجهة العوامل الحدسية ـ وتتأسس على عناصر محبوكة وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عنها فى ذلك المنهج الذى وصف بأنه «أسلوب ـ إحصائى» . ومما لاشك فيه أن تطبيق القواعد والمناهج الإحصائية فى البحث للسيطرة على اللغة بشكل ترشيدا هاما فى علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائجه خصبة ، خصوصا فى باب عمل المعاجم القائمة على دراسة اشتقاقات الكلمة واستعدادتها وتماثلاتها(٤٤) .

وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه انحراف فى مواجهة المعيار الطبيعى ، فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائى لأسلوب كاتب ما أو نص ما ، بهدف التحديد الكمى لمدى اتساع هذا الانحراف ومغزاه ، من حيث وفرة عناصر معجمية محددة ، وشيوع أبنية نحوية تركيبية معينة ... إلخ .

إن الإحصاء المعجمى للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرسى العماد الرئيسى للمنهج الأسلوبى الإحصائى . وطبقا لما يراه **(بييرجيرو** Pierre Guiraud **)** فإن شيوع كلمات عند كاتب ليس واحدا من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب فحسب ، بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الاقتدار فى حساسية القارىء وفى اللغة(٤٥) . **ومن بين المعلومات الباهرة فى نفاستها ، التى أعطتها هذه الإحصاءات المعجمية للناقد ، تبرز معلومتان هما معرفة ما يسمى بالكلمات التّيمات (التى تميز تيمة معينة ، والتيمة هى فكرة تتكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المفاتيح (التى لها ثقل تكرارى وتوزيعى فى النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه)** ، **وذلك عند كاتب ما ، أو فى نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات التيمات هى الكلمات التى يستخدمها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق . أما الكلمات المفاتيح فهى التى تظهر فى كتابات مبدع فى مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبى . وعموما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمنهج «الأسلوبى ـ الإحصائى» تدين فيما وصلت إليه لبيير جيرو ثم «شارلز مولر** Charles Müller»(٤٦) .

وقواعد الإحصاء تمنح ـ بلاشك ـ الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجب الحدوس (البداهة) بما تحمل من أخطاء محتملة ؛ لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حسابية ومؤشرات للشيوع .

ومع ذلك ، فإنه من الضرورى التحرى عما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا نحو تحليل العمل الأدبى وفهمه . وقبل كل شىء ، ينبغى أن ننقض تلك الدراسات التى تؤدى فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم فى تفسير العمل الأدبى ، حيث إن الوسيلة الوحيدة لكى يصبح من المشروع تطبيق القواعد الإحصائية فى تحليل الأعمال الأدبية هى إثبات أن هذه القواعد قد تجعل من الممكن النفاذ فى النصوص بفهم أكثر دقة ، وبمعرفة أكثر انضباطا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائى قد ينتهى بنسب مئوية ومقادير إجمالية وأرقام مضروبة بعضها فى بعض ... إلخ فى خط صبغته ذات مرمى فى النص الشعرى ... وكل هذا قد يحظى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ، لكنه قد يخفى فى ثناياه صيغة عجز نقدى أمام النص الشعرى . وفى المقام

التالى ، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تضع فى اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأسلوبية ، كالمعنى الكلى ، والإلحاحات ، والتأثيرات الإيقاعية ، والقيمة ، وتأثيرات النصوص .. إلخ . إن كمية العناصر التكوينية لنص أدبى تبدو لنا ـ فى واقع الأمر ـ أداة فظة لأسر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة فى جميع مستوياتها واستدعاءاتها (الرمزية ـ الأسطورية ـ الاجتماعية ... إلخ) . ويقول بيير جيرو ـ على سبيل المثال ـ إن «الكلمات تعمل وترى وتلعب ، وفى إمكانها أن تتكرر أكثر من خمسين مرة فى قصائد «فاليرى» دون أن يستوقفنا هذا التكرار ؛ لأن تلك الكلمات تصنف فحسب ضمن الكلمات الأكثر شيوعا فى اللغة» (٤٧) .

ان هذا التصنيف يبدو ـ كما يلاحظ فى كثير من السداد «جيرالد أنطوان Gerald Antoine» ـ مبررا كل التبرير من الناحية الإحصائية ، ولكن يكفى كل من له معرفة متوسطة بأفكار «بول فاليرى Paul Valéry» الجمالية أن ينظر فى شعره ليدرك أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلف La Jeune Parque (يعنى فاليرى) . أليس فاليرى نفسه ـ على سبيل المثال ـ هو القائل عن نفسه : «إن حركة روحى الأولى كانت التفكير من خلال الفعل (يفعل) » ؟! إن الفكرة (يفعل) هى الأولى والأكثر إنسانية . و«يشرح» يعنى وصف طريقة لـ «يفعل» . فهو ليس إلا إعادة لـ «يفعل» عن طريق الفكر . ان «لماذا وكيف» ـ اللذين ليس سوى تعبيرين عن متطلبات تلك الفكرة ، يقحمان نفسيهما عمدا وفى تعسف ، مطالبين بإجابة عنهما يفرضانها فرضا وبأى ثمن (٤٨) . أليس الخلق الشعرى عملية تصنيع طبقا لما يقول فاليرى ؟ ألا يحمل ذلك مفهوم للانسان وللروح ؟ إن الأمر كما قال فاليرى شخصيا : «إن عدد الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التى يحتمل أن يستخدمها» (٤٩) وفى مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بفظاظة ، فبين اللفظ [يفعل] الذى يستخدمه المتكلم العادى كثيرا (أى هذا الفعل [يفعل] الذى هو أحد الأفعال الأكثر ابتذالا واستعمالا فى اللغة ، حتى إنه فقد معظم مقدرته الإعلامية) وبين اللفظ (يفعل) عند الذات المبدعة المتكلمة (مثل فاليرى) تبرز هوة تمثل مسافة كيفية .

ـ ٦ ـ

إن الأسلوبية الأدبية الحديثة تقدّم لنا كثيرا من الملامح والاتجاهات . وحتى نجتلى ذلك يمكننا تصفح الببليوجرافيا النقدية للأسلوبية الحديثة التى أعدها «هلمت هاتزفيلد» Bibliografía Gitica de la nueva estilistica: Madrid. Gredos, 1955)

فبجانب الدراسات التى تتناول كاتبا أو عملا أدبيا نجد دراسات تفرغت لدراسة أساليب عصر ، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة ، سواء عند كاتب أو فى عمل أدبى أو فى عصر أو فى حركة أدبية بل فى أدب أمة بعينها . وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بقصد الدراسة) : (الصفة ـ الاستعارة ـ التضايف ـ المبالغة ... إلخ) . كما نجد أيضا دراسات حول «موتيفات أسلوبية» : الموت والحياة ـ الزمان ـ الفراغ ـ الطبيعة ... إلخ) ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين المعالم الأسلوبية المميزة للأجناس الأدبية . وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة ـ المفرقة ـ والجزئية فإنه قد حان الوقت ـ حسب رأى بعض الباحثين ـ لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميه بعلم نمطية الأسلوب . وهكذا قام «هنرى موريه Henri Morier» بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سنوات قليلة ، عرض فى صفحاتها ملاحظات نفاذة ، وثبت لمصطلحات خيالية وكاريكاتورية .

وكما لاحظ شبيتزر بحق فإن الاسلوبية قد جاءت لتؤسس قنطرة بين نظامين ، بقيا برغم عقد المصاهرة بينهما متباعدين ، هما علم اللغة والنقد الأدبى . وبهذا التعاون بين نظامين متداخلين أمكننا الحصول على نتائج خصبة ، ولكن أعقب ذلك اضطرابات ينبغى شجبها والقضاء عليها . وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضررا اختصار العمل الأدبى إلى واقع لغوى ، وان كان هذا الواقع اللغوى هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق ، ودعامة الشرط الذى يملى على دراسة العمل الأدبى الاتصاف بالتحليل اللغوى الأسلوبى . وفى الحقيقة ، فإن الأدب لا يرتبط ارتباطا محضا وبسيطا باللغة التى هى مادة أساسية لخلق العمل الأدبى ، ولكن العمل الأدبى عمل فنى وموضوع جمالى ، أى أنه واقع مختلف عن المادة التى صيغ بها . وفى ظل المصطلحات البنائية يمكننا القول إن النظام الأدبى نظام علامات ثانوية ، أو نظام علامات لها أكثر من مدلول طبقا لمصطلحات «جلمسليف Hjlmslev» ، لأنه يستعمل كدال نظام علامات أولى هو النظام اللغوى . واذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعى التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضا أنه من غير المناسب التحول المبسط من منهج إلى آخر ، ومن قاعدة فى البحث إلى قاعدة أخرى . وبالرغم من

هذا فإن معرفة النظام الأولى قد يكون عاملا مهما لمعرفة النظام الثانوى .

ومما يؤسف له أن هذه الاستقلالية المبعثرة للمناهج ، التى تتطلبها الطبيعة العميقة للغة والأدب ، أصبحت متجاهلة أو مختفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كافيا معرفة النظام اللغوى ومعرفة اللغة التى كتب بها العمل الأدبى علميا ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبى عند هؤلاء الذين يدعون لأنفسهم ـ وباختيارهم ـ حقوق دراسة العمل الأدبى من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن يدين أو يقلل من شأن دراسة لغوية لعمل أدبى ما ، ما بقى أصحاب هذه الدراسة فى منطقة نفوذ اللغة . بيد أن الذى يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك الدراسات متكلفة تفسيرا واضحا ، ومدعية لنفسها السيطرة الكاملة على العمل الأدبى .

ومن المستحسن أن نشير إلى أن هذه الملاحظات لا تساق للتقليل من أهمية علم اللغة فى الدراسات الأسلوبية ، ومن ثم فى النقد الأدبى ، وإنما نكتفى بتوجيه الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج النظامين فى حالة انفصال ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين ـ كما ذكر بيير ماتشرى فى إنصاف ـ لا ينبغى أن يختلط بأمر استعمال نظام لآخر[٥٠] . والحق أن علم اللغة يمنح الأسلوبية ـ بجانب فوائده الأخرى ـ عنصرا أساسيا ، وهو معرفة ميدان اللغة ومجالها ، والمعيار اللغوى القائم فى تاريخ كتابة العمل الأدبى وخلقه ـ وفى الحقيقة ، فان الأسلوب إذا أمكن أن يُحَدَّ بأنه انحراف فى مواجهة المعيار ، فى صورة انتقاء بين الإمكانات التعبيرية لنظام لغوى محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم احتمال إمكانية الاستغناء عن معرفة المعيار والنظام لشرح هذا الانحراف والانتقاء وتقويمها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور نستنتج فى يسر أهمية إبراز حقيقة التداخل بين أسلوبيتين : واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم اعتماد كل منهما على الأخرى .

وكما نرى عند فوسلر وشبيتزر ـ وإلى حد ما عند داماسو ألونسو ـ فإن الأسلوبية تعرض ممتزجة بسيكولوجية ، تقبل ـ كعمود أساسى ـ وجود رابطة مباشرة ومشتركة بين العنصر الأسلوبى والعالم الداخلى لمؤلفه . وهكذا فان التحليل المتواقت لعمل أدبى ما يبقى فى خدمة « دراسات تناسلية بين المولود الأدبى وخالقه ـ سواء كانت هذه الدراسات معتدلة كثيرا أو قليلا » ، ولكن مثل هذا التحليل مثقل ـ دون شك ـ بأخطار الزيف البيوجرافى الذى تحدث عنه شبيتزر ومحدوديته .

مثل هذا المفهوم السيكولوجى للأسلوب يمثل تفسيرا خاطئا فى الرومنتيكية الجديدة لمبالغة « **بوفون** | Buffon » المشهورة القائلة بأن « **الأسلوب هو الرجل نفسه** »[٥١] ، وهكذا يفترض ابتداء أن الخلق الأدبى فوضى وانصهار لحساسية ومزاج . وليس من الضرورى التكرار فى هذا المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبى مثيلة ؛ لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه « **ماكس جاكوب** Max Jacob » حول هذا الأمر عام ١٩١٦ فى مقدمة كتابه Connet a des **قال بوفون : الأسلوب هو الرجل** نفسه . مما يعنى أن الكاتب ينبغى ان يكتب بدمه . إن هذا التحديد تحديد صحى لكنه يبدو لى غير دقيق ، فإن ما يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغته ومن ثم حساسيته (ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يعبر بكلمات هى له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفا للأسلوب . فلماذا التجشم لمشقة اعطاء الأسلوب فى الأدب تحديدا متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب فى الفنون المختلفة ؟ **الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج الجوانى فى براني عبر أدوات مختارة** . ومثلما نجد عند بوفون يعمّ الخلط بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوباً ، لأن هناك رجالا قلائل يمتلكون الرغبة فى فن إرادى هو فنهم الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرغبة فى إنسانية التعبير (٥٣) .

هذا المفهوم السيكولوجى للأسلوب مسئول عن طريقة فى النقد الأسلوبى تسودها الانطباعية الجامحة والشعائرية البيوجرافية متمثلة فى شكل البحث عن إحساس أو عاطفة للكاتب خلف رنين لفظى أو كلمة أو بناء تركيبى . إن هذه الطريقة تؤدى ـ ولا فكاك من ذلك ـ إلى حل العمل الأدبى وإذابته كموضوع جمالى .

ولمنع هذا السلوك الأسلوبى ـ كما نصح ليوشبيتزر فى أواخر أيامه ـ يجب اعتبار **موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفى للعمل الأدبى ، أى طريقة استخدام الكاتب للغة لانجاز عمل فنى** . ومن أجل هذا من الضرورى أن يحل محل المفهوم السيكولوجى للأسلوب مفهوم وظيفى مثيل لما يقترحه الأستاذ « **هيركولانو دى كارفالو** Herculano de Carvalho » من مفهوم يكشف عن نفاسة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى أدبية لفهم الأولى : « **الأسلوب هو المجموع الموضوعى من الملامح المميزة الشكلية المطروحة فى نص نتيجة لتأليف الأداة اللغوية مع المرامى النوعية للفعل الذى ولّد هذا النص خلاله**[٥٤] » .

ولكن ألا يوجد ـ وراء واقع الأسلوب والملامح الأسلوبية فى النص ـ فعل أسلوبى ، ومن ثم عامل أو

ذات قد ولَّد وكَيف أو حدَّد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضرورى دراسة هذه الجوانب فى الأسلوب ؟ لاريب فى ذلك ! لكن الأمركله يعتمد على البصيرة فى النظر وعلى المنهج المتخذ . من الضرورى الانطلاق من نقطة بدء هى تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وذاتية كاتبه ، إنما يجرى البحث عن دعامة فى المعارف التى يتيحها علم النفس الحديث . وهكذا مضى فى عمله عدد من النقاد نضرب لهم أمثلة : **جان ستاروبنسكى ـ جان بيير ريتشارد ـ شارل مورو** . وبين هذه الدراسة المنهجية الهيكلية لنفسية كاتب ما ، المنبثقة عن تحليل أسلوبى ، وبين الأسلوبية السيكولوجية التى تعتمد فقط على الحدس والانطباعية ، يوجد بون شاسع . ونعتقد أن تطبيق التحليل النفسى فى ذلك الميدان من الأسلوبية يمضى متضمنا توسيع واكمال مفهوم الأسلوب المدرك عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أى مصطلحات مماثلة ، لأنه هكذا يبرز الملمح غير الواعى لاستعمال بعض العناصر الأسلوبية مثل الإلحاح على بعض الألفاظ والاستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تسود فى منطقة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاغى ، وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات ... الخ ، بجانب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وإذا أمكن للاستعمال الصائب للمعارف (التى يطرحها نص) عند محلل نفسى أن يؤدى الى إغناء وضبط لمفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشىء يحدث عند الاقتراب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . **فأسلوب مؤلف أو عمل أدبى يرتبط فى عمق برؤية محددة للعالم وللحياة ، وبخبرة (اجتماعية وعقائدية)** معينة . والتحليلات الأسلوبية المقصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية فى العمل الأدبى ، تعمل تلك العلائق الهامة ، والإيحاءات التى يستدعيها الأسلوب . وفى مقابل أمثال تلك الطرق للأسلوبية ، يعرض اريخ إيرباخ فى عمله المشهور Mimesis [٥٥] مفهوما لا شكليا للأسلوب يحدد معنى كلمة أسلوب بالطريقة الخاصة التى ينظم بها كاتب ما الواقع ويفسره ، من ثم يحدّد **مهمة الأسلوبية فى دراسة الدلالة الأيدلوجية والاجتماعية الكامنة تحت أى أسلوب** . وبدلا من العلاقة بين الأسلوب والعاطفة كما وجدنا عند شبيتزر تبرز عنده الرابطة بين الأسلوب والأيديولوجية من ناحية ، وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى .

وهناك موقف مثيل ، يحاول أن يختبره أحد تلامذة **داماسو ألونسو** ـ وهو «**كارلوس بوسونيو** Carlos Bousono ، وينطلق من تأملات «**أورتيجا إى جاسيت** Ortega y Gaasset » حول قيمة الأحوال المحيطة بالـ «أنا» فى بنائها ، ومن ثم يدخل فى عمل الأسلوبية «الأنا الاجتماعية للكاتب» ، وتعد الرؤية الكونية للفنان واحداً من العناصر الأساسية فى توليد أسلوبه . ويردد **كارلوس بوسونيو** : إن شخصيتنا لا تبقى تستهلك وتنفذ فى «الأنا الحميم» ، ومن ثم فإنها تستوعب ـ وأصر على ذلك ـ الأنا الاجتماعى الأكثر أهمية «كميا» من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يعزى ما هو جمعى أو شتيت فى القصيدة : العناصر السلالية مثلها مثل لغة الكلام فى عصر أو حقبة ، وأيضا اللغة النوعية للجنس الأدبى المعطى[٥٦] . وتحت هذا المنظور فان الأسلوبية تتجاوز التحليل المحض المتواقت للدال والمدلول ، وتستعيد بعدا محيطيا (غير متواقت) وأيديولوجيا ، متحولة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبى .

● هوامش البحث

● المصادر والمراجع

1. Cfr. Stephen Ullmann. **style in the french novel**, Cambridge. at the University press. 1957. p. 3.

انظر أيضا :

A. Stempoux, «**Notes sur** l'histoire des mot style y **stylistique**». Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, XXXIX.

2. Charles Bally: **ya habla publicado en** 1905 un précis de stylistique (genève Eggimann)

3. Charles Bally, **Traité de stylistique français, 2a ed., Heidelberg, Winter, S/d., t. 1, p. 6.**

«تحديد حدث تعبيرى إنما هو قص للأثر فى وقائع اللغة (التى يشكل هذا الحدث التعبيرى جزءا منها) أى حدودها الخاصة التى تسمح بتمثيله وهضمه خلال وحدة التفكير التى هو تعبير عنها ؛ وتشخيصه هو نسبته إلى هذا التمثيل ، معرفين لها ومستبدلين به مصطلحا بسيطا ومنطقيا ينتمى إلى مفهوم للنفس»

4. Ibid.m p. 16

5. Ibid,. p. 16.

6. Ibid., p. 18.

7. Ibid., p. 19.

8. Eugenio coseriu, **Teoría de lenguaje y lingüistica genral**, Madrid, Gredos, 1962, p. 105.

9. Jules Maruzeau, **Précis de stylistique françiase, 5a., ed.**. Paris, Masson, 1965, p. 16.

بولِى Bolelli يوضح فى توفيق نتائج هذه الأفكار : إذا وجدت أحداث لغوية لا يمكن اختزالها فى اللحظة الجمالية ـ بناء على كروتشه Croce فكيف يوجد ما هو غير شعرى بجانب الشعر ؟ ومع ذلك فإن كروتشه لا يصل لنتائج واضحة . وفيما يبدو فإنه يجدر الاستقراء بأن الحدث اللغوى يمكن أن يفهم كشىء مختلف عن الفن ، ومختلف فى

نفس الوقت وبنفس الطريقة عن المنطق . وفى الواقع ، فقد واصل المسيرة فى هذا الطريق أتباع كروتشه الذين يصممون على أهمية معانى الكلمات بشكل منفصل عن الجمال والمنطق وعلى إمكانية الرؤية الغنوصية واللا أدرية المشبوهة للتحليل ، وعلى واقع أن اللغة نظام من العناصر الوظيفية ، انظر :

10 **Tristano Bolelli, per una storia della ricerca linguistica,** Napoli, Morano, 1965, p. 258.

11. Texto incluido (... نص ضمن نصوص) en «**Los Discorsi di varia Filo sofia**, I (Bari, laterza. 1959)». y publicado منشور en T. Bolelli, op. cit., p. 266, de donde traducimos وهو مصدر ترجمتنا

12. **Positivismo eidealismo en la linguistica**, Madrid, Editorial poblet, 1929.

هذا المؤلف يتضمن Karl vossler, positivismo y idealismo en la linquistica.

13. Ibid., p. 92.

14. Cfr. René Wellek Y Austin warren, **Teoria literaria,** p. 219.

15. karl vossler. **Filosofia del lenguaje,** Madrid, C.S.I. p. 41.

«تكنيك أى قصيدة وسيكولوجيتها يتطابقان مع تكنيك لغتها .»

16. راجع أعمال كالر فوسلر فى أى بيلوجرافيا تتناولها .

17. نفسه .

18. Leo spitzer. **Lingüistica e nistoria literaria,** Gredos, 2a. ed., 1961, p. 16.

19. Leo spitzer, «Les études de style et les différents pays» et langue et littérature, actes du VIIIe Congrés de la Fédération International des langues et littératures modernes. Paris, des Belles lettres, 1961, pp. 26-27.

20. Leo sptiser, Critica stilistica e **Storia del linguggos.** But Laterza, 1954, p. 67. 68.

توجد طبعة جديدة لنفس الكتاب عام ١٩٦٦ بنفس دار النشر تحت اسم Critica stilistica y Sèmantica Storia.

21. Leo Spitzer. **Lingüstica e historia literaria,** p. 51.

23. Ibid., p.34.

24. Ibid., pp. 50-51.

25. Leo Spitzer, **Gritica Stilistica** e storia del linuaggia, p. 51.

26. Leo spitzer, «**Les études de style et** les différent pays», langue et littérature, p. 27.

27. Damaso Alonso, «**Towards aknowledge of Literary works»,** The Critical moment. Literary criticism in 1960 s. Essays from the London times literary supplement, New York. Torcnto, Mc Graw-Hill Book Company, 1964, p. 148.

28. Dàmaso Alonso, Poesia espanola, reimpresion de la 5a. ed., Madrid, Gredos, 1971, pags. 204-205.

29. Ibid., p. 205.

30. Ibid., p. 38.

31. Ibid., p. 204.

32. Ibid., p. 204.

33. Ibid., p. 399.

34. Ibid, p. 400.

35. Ibid., pp. 284-285.

«داماسو ألونسو لا يوافق ـ مثله مثل كروتشه ـ على وجود اختلاف جوهرى بين الكلام العادى واللغة الأدبية اللهم إلا فى الصبغة والدرجة .

36. Ibid., p. 31.

37. Ibid., p. 405.

38. Ibid., p. 406.

39. Cfr. Dàmaso Alonso, Fanales de Antonio machado, cautro poetas españoles, Gredos, 1962.

40. Charles Bruneau, **«La stylistique»,** Romance philology, 1951, V.

41. انظر إلى الأعمال الكبيرة لهذه المدرسة فى :

Pierre Guiraud, La Stylistique, Paris, P.U.F., 1961, p. 82.

42. انظر عرض هذا المفهوم فى الاسلوبية فى كتاب :

Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory. Linguistics and style, London, Oxford University Press, 1964.

43. Nils Erik Enkvist. **«On defining style»,** Lingustics and style. p. 49.

44. مجلة البرتغال عام ١٩٦٦ وبها فى العدد XXXI بيليوجرافيا وافية عن المادة المشار إليها

45. Pierre Guiraud. L **caractères statistiques du vocabulaire,** Paris, P.U F., 1954, p. 97.

46. إرجع إلى أعمال pierre Guiraud المختلفة بالإضافة إلى المرجع السابق

47. P. Guiraud. les **caractéres statistiques du vocabulaire,** p. 61. Cfr. Gérald Antione, «La stylistique française. Sa définition. Ses buts, ses Méthodes», Revue de l'enseignement supérieur. 1959, I pp. 56-57.

48. Paul Valery. Oeuvres. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1957, I . p. 891.

49. Ibid., p. I. 180.

50. Pierre Mecherey. **pour une théorie de la production littérature,** paris, François Maspero, 1966, p. 16.

51. فى الواقع ، فإن بوفون لم يزعم ذلك التأكيد ، بأن الأسلوب يترجم طابع صاحبه . وقصارى ماذهب إليه من معنى أن الأسلوب شيء غير منفصل عن صاحبه ، فهو شيء ينتمى إليه بشكل خاص ، بخلاف أعماله ومعارفه واكتشافاته ، فهذه الأشياء جميعا خارجة عنا ، بعكس أسلوبنا .

52. Cfr. Cap. III, p. 102 (من نفس الكتاب المترجم منه المقال)

53. Gerald Antione, I, p. 28. راجع هامش ٤٧

54. josé G. Herculano de Carvalho, Teoria da linguagem, Coimbra, Atlântida 1967, p. 303.

55. Erich Auerbach, Mimesis: **La realidad en la literatura,** México - Buenos Aires, Fondo de Cultura economómica, 1950.

وحول منهجية أويرباخ فى الأسلوبية ارجع إلى المقال الفذ ل Aurelio Rancaglia الذى هو عبارة عن مقدمة للترجمة الايطالية لكتاب Mimesis المنشور فى (Tornio Einaudi, 1956)

56. Carlos Bousono, La poesia de Vicente **Aleixandre, 2a** Madrid, Gredes, 1968, p. 21.

مع الشابى

بين المقول الشعرى والملفوظ النفسى

الدكتور عبد السلام المسدى

■■ للنقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفضل والمزية : يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتى يحتجب القول الأدبى وراء القول النقدى ، وهذا الأمر يصدق على المبدعين من الأدباء إذ يغدون محط أقلام النقاد : من تمرس منهم بالنقد ومن هو فى تسلق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو النقد استدرار لشموخ عسى أن يكون من اقتدار الأدب ستار على عجز النقد. وعندئذ تتكاثف الحجب بينك وبين المقول الإبداعى ويزيدك اضطرارا تجذر سنن من البحث يظن أنها قوام العلم : فى أنك ، قبل الإصداع بحكم ، محمول على تبين كل ما سبقك إليه غيرك من أحكام .. ويقال إن ذلك سمه الأمانة وميزة البحث الموضوعى ! وعلى هذا الضرب شأننا اليوم مع الشابى .

ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة تشقّ سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار ، وأوله المعطى التاريخى .

فلقد عاش **أبو القاسم الشابى** فى الثلث الأول من قرننا بين سنتى ١٩٠٩ و ١٩٣٤ فى إطار تاريخى تميز بفترة ما بين الحربين والتازم الاقتصادى العالمى. وقد كان العالم العربى الإسلامى وهو يرزح تحت كابوس الاستعمار يدفع جزية التأزم السياسى والاقتصادى ، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تميز ببروز يقظة الوعى القومى فى المجتمعات المستعمرة .

وكانت ولادة **أبى القاسم** بالشابية فى الجنوب التونسى سنة ١٩٠٩ من أب أزهرى التكوين ، زيتونى الثقافة ، تفرغ طويلا لخطة القضاء الشرعى ، وقد حل مع أبيه طويلا منذ حداثه سنّه تبعا لنقلات الخطة المعينة ، فطبع كيانه بسعة الآفاق فى البيئة والتفكير. وفى سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة ، فكان له ثراء فى التكوين ، وغزارة من المعرفة ، وبداية إنتاج . وفى سنة ١٩٢٧ ظهر شعره مجموعا فى المجلد الأول من كتاب زين العابدين السنوسى «**الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر**» كما ألقى الشابى فى نفس السنة محاضرة بنادى قدماء الصادقية كان موضوعها «**الخيال الشعرى عند الغرب**» . وفى سنة ١٩٢٩ حلت به رزية فقدان والده ، فمعضلة تضخم القلب مما

اضطره فعاد إلى مسقط رأسه تشده العائلة. وفى سنة ١٩٣٤ توفى الشابى وهو يستنسخ ديوانه «**أغانى الحياة**» إعدادا لطبعه.

* * *

فأوّل ما يقف عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشابى عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن، وهذا ينجرّ عنه طبعا قصر فى حياته الأدبية على الخصوص، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبى عند الشابى يمكن حصرها بين سنتى ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون العقد من السنين. أوّلها محاولات فيها مدّ وجزر، وآخرها تقطع ظرفى للانهيار الصحى الذى حل به. فالسنوات الثمانى قد تتقلص إلى خمس أو ست فى الحساب.

على أن الاستقراء الموضوعى لحياة الشابى باستنطاق الوثائق التى أرخت له تأريخا وقائعيا، وكذلك الاستقراء النقدى باستنطاق أدبه ولاسيما شعره بالنظر الباطنى يمكّنان من استجلاء بعض المقومات التى انبنت عليها شخصية الشاعر، وأولى تلك المميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «**الموهبة الشعرية**» فلقد تجلى نضجه الشعرى المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صاغها ولما يدرك تمام الخامسة عشرة، وطالع هذه القصيدة:

أيـــهـــا الحبّ أنت ســــرّ بلائى
وهــمومى وروعــتى وعــنــائى

كما تجلت موهبته الشعرية فى غزارة الإنتاج الشعرى والغنائى عموما وهذه الغزارة نسبية لا محالة، لا تدرك إلا بأن يقاس انتاجه كميا بالمدى الزمنى المحدود الذى قيل فيه.

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة، تجلى ذلك فى تكوينه العصامى إذ كان ميّالا إلى استكمال ثقافته الضاربة فى التقليد ابتداء بركائز المعرفة المتجددة، ورغم أنه كان من ذوى اللسان الواحد فقد غالب وحدوية المعرفة وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربى كان له منها معين وافر غذى إحساسه الشعرى ونوع رؤاه الأدبية. على أن قوة الإرادة عند الشابى قد تجلت أيضا فى مجال المغالبة: مغالبته لمعوقات المجتمع، ومغالبته لعوارض الداء الذى كان يكسر من جناحه الشعرى ليشده إلى أرض الرتابة والدون. ولنا فى شعره براهين عن المفارقات التى فصمت حبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه، فلما تجلى له الزيف فى الناس قارعهم، وقارع زيفهم فى ضرب من التحدى لا يصمد له إلا ذوو العزائم الحديد.

إلا أن هذه الارادة قد كانت تتجاذبها من طرفها الآخر حساسية فياضة لعلها العنصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر. والحساسية وإن كانت قاسما مشتركا بين الشعراء بل بين أفراد الجنس الآدمى، فإنها إذا احتدت عند الفنان تفاعلت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هى نفسها معين السعادة والشقاء يتراوح الشاعر بينهما فى دوران ذبذبى. وهكذا كانت السمة المميزة لأغانى الحياة الإحساس الشعورى الدقيق، والوجدان العاطفى الغزير، وإليهما تنضاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صورا طفق معها ينسج صور الأحلام أو صور المقدسات المحرمات فى نفس اللحظة.

أما على صعيد الشخصية الخارجية، تلك التى تجسد المواجهة الفاعلة، فإن أهم عناصر تكوينها وتبلورها فى نفس الوقت عند الشابى إنما هو طابع الوعى الحاد:

لمن وعى فنى سواء بواقع الأدب العربى فى عصره وقد رآه مريضا، أو بواقع الأدب العربى القديم وقد تراءى له جافا؛ إلى وعى سياسى بواقع شعبه المذعن يرزح تحت كابوس المستبد، إلى وعى وجودى هو تأملات فى منزلة الإنسان ووضع الكائن البشرى الممزق بين مقتضيات الجسم والروح.

* * *

انعكست كل هذه الخصائص على شعر الشابى فجاءت به أدبا خالصا بقلقه، صادقا بحيرته، عنوانه الطبع الأصيل ووجهته نحت ما فى الذات الموجعة، فكان أدب التحدى للأنماط الزائفة بغية إقامة دعائم القيم الحق، وكان أدب الرفض الخلاق. غير أن تفاعل العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخلية، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متغذيا بروافد المأساة وإذا هو صورة للتمزق والصراع.

* * *

والتمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج فى الكيان النفسى ينعكس معها انشطار الوعى الشخصى بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية. فهو إذن حال نفسية انعكاسية تنبع من تقمص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية، فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذى أدبه بروح وجودى فيصطبغ تعبيره عنه بالمرارة المأسوية،وما كان للتمزق أن يستحيل مولدا خلاقا لولا أنه قوة محركة تفجر الطاقات الكامنة فى نفس الأديب ليعبر عن حالته الكائنة ومآله الصائر بما يصور عادة نمطا من التجارب الإنسانية، فإذا بالأثر الفنى يتبوأ منزلة الأدب الإنسانى القاطع.

وتدور هذه الظاهرة النقدية النفسانية ـ كما تلهم بها أنساق الصياغة اللغوية ضمن نسيج البناء الشعرى ـ فى أغانى الحياة على ركح ثنائى محواره: عاطفى وجدانى، وتأملى فلسفى.

ولقد اختلفت مشارب النقاد فى تفسير تجربة الشابى الوجدانية وتأويلها، والسبب فى ذلك أن المصادر التاريخية غير صريحة فى هذا المقام، فالموضوع ظل يفتقر إلى شهادات وثائقية، ولا شك أن أبرز ما تبين من مميزات شخصية الشابى قد جعل الشاعر ضنينا بنفسه على الآخرين، قاسيا عليها فى كثير من الأحيان، ثم إن الإغراق فى استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من اقتحام المشاكل المتفارقة فى النقد الأدبى، **فغاية ما يرمى إليه الناقد أن يقيم الأثر الفنى على نصاب الملفوظ المصاغ، وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تقم فى النص الملفوظ شهادة لها، وأقوى الشهادات تناسج المقول إلا نشائى بالإفضاء النفسى**، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا فإن فى ذلك تعسفا يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته.

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفى من خصائص عالم الوجدان الإنسانى وأن التجربة العاطفية هى بالتالى من مقومات الإنسان السوى وجب أن نرغب عن البحث فى مدى صدق التجربة الغرامية فى حياة **الشابى**؛ إن ما يهمنا بالدرجة الأولى إنما هو التصوير الفنى للتجربة الوجدانية فى أغانى الحياة وهو تصوير يتلون بسمة التمزق الوجودى المر.

ومهما يكن من أمر فإن ديوان «أغانى الحياة» يصور لنا بطلا ذاتيا عاش تجربة عاطفية عميقة باءت بالفشل بموت الحبيبة فى ريعان شبابها، فطعن المحب طعنة قوية مزقت وجدانه؛ وأذابت قلبه حزنا على فراق فقيدته التى بكاها بكاء مرا فى قصيدة «**مأتم الحب**»:

فى الدياجى
كم أناجى
مسمع القبر بغصّات نحيبى وشجونى
ثم أصغى علّنى أسمع ترديد أنينى
فأرى صوتى فريدْ
فأنادى
يا فؤادى
مات من تهوى وهذا اللحد قد ضم الحبيبْ
فابك يا قلب بما فيك من الحزن المذيبْ
ابك يا قلب وحيدْ

ولا يسع الناقد الأدبى إلا أن يرى فى هذا العنصر الوجدانى ثنائية ذات بعدين: بعد إيجابى من حيث تفجير شحنات الملكات الشعرية الخلاقة، وبعد سلبى فى ذاته لما فيه من قواعد مأسوية. هذا الأزدواج هو ذاته عماد ظاهرة التمزق التى نحن بصددها: فالحب فى أغانى الحياة طاقة محركة أثرت العطاء الفنى على حساب الكيان الوجودى. لأنه يصدر عن نفس واحد واتجاه واحد: اتجاه الحرمان ونفس التظلم. وعلى هذا التقدير جاء القول الشعرى متبددا فى الملفوظ النفسى، وهو ما به قوامه، لأنه قد زكاه فنّا من حيث ينقضه حقيقة.

ويبلغ التمزق الضارب فى الأزدواج حدّ المفارقة الصارخة فى قصيدة «**أيها الحبّ**» حيث تشكل شبح العاطفة مصدرا للشقاء تحكم به الإرادة الأزلية على الكائن قضاء وقدرا:

أيها الحب أنت سرّ بلائى
وهمومى وروعتى وعنائى
ونحولى وأدمعى وعذابى
وسقامى ولوعتى وشقائى

ثم يتزل معينا للوجود ومبعثا له وعلّة، به تستقيم للحياة شرعتها:

أيها الحبّ أنت سرّ وجودى
وحياتى وعزتى وإبائى
وشعاعى ما بين ديجور دهرى
وأليفى وقرّتى ورجائى

وعندئذ تتجمع الأضداد فى ثنائيات السلب والإيجاب متناظرة على كفتى الصدر والعجز:

يا سلاف الفؤاد يا سمّ نفسى
فى حياتى يا شدّتى يا رخائى

هكذا تشتد ضغوط المتناقضات، وإيلام المتفارقات على إحساس الشاعر وكيانه الوجودى، فتتفجر نفسه فى الحب تفجرا متأزما ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزق يغذيه الشعور بالحيف والحرمان، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويرا انتحاريا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفس تمزقت حتى تصدعت، ثم انصهرت فى بوتقة الألم فروّضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحا من التجلد، هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومنسيين. ولعل ذلك الإنصهار بالغ قمته فى قصيدة «**صلوات فى هيكل الحبّ**» التى تتألق على دفتى «أغانى الحياة» معلما من معالم التفوّه بالخصوصية من حيث انصهار الصوغ الشعرى، والتصوير الإيحائى، والمضمون النفسى، جاءت على الشعر القائم مستوفية حق العمود الخليلى فى بحرها وقافيتها وتوحد رويّها، حتى لكأن أبياتها الثمانية والستين قد أفرغت إفراغ المعلقات.

وهذه القصيدة وجدانية من الشعر الغنائى تتجلى مزيجا من مناجاة الحب واستلهام الطبيعة فتقترب بذلك من الافضاء الرومنسى، أما مدارها فمراوحة بين الواقع والخيال لأنها ذات نزوع تجريدى فيها سعى دؤوب إلى التسامى عن الكون المادى نحو المثل المطلق. فهى على هذا النحو من الاستلهام كتقاسيم شاعر على أوتار شاعريته الموحية، منها فنه وبها نشوته، وبين الإبداع والغمرة ابتهالات من اتخذ الحب إلاها، والغناء معبدا، والشعر دعاء وتسبيحا.

أما ثمرة امتزاج المقوم اللغوى بالمقوم النفسى فى هذه الملحمة ـ على حدّ ما بدا لنا ـ فتتمثل فى تناسج كل من البنية والحركة داخل صياغتها. وهى ظاهرة قلما تتظافر فى الفعل الشعرى، لأن القول الفنى يجنح بطبعه إلى الغلبة: إما غلبة البناء على الصيرورة أو غلبة الحركة على التركيبة القارّة.

فكيف السبيل إلى فك روابط هذا النسيج الشعرى وتخليص سداه البنائى من لحمته المتحولة؟

تلك هى وظيفة الاستنطاق النصى طبقا لمقولة القراءة الإبداعية مما يصيّر النقد إنشاء والتشريح بناء.

* * *

تنطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها **الإثبات**. والإثبات قالب لغوى يكشف عن حال نفسية هى حال التقرير والجزم، ولكن هذه اللوحة الإثباتية قد صيغت على مشهدين متوزعين هما المكونان لبنية هذا المقطع الاستهلالى، وقد تفرد أولهما ببيتين:

١ ـ عذبة أنت كالطفولة كالأحلام
كاللحن كالصباح الجديد

٢ ـ كالسماء الضحوك كالليلة القمراء
كالورد كابتسام الوليد

وانبنى هذا المقطع على خطاب يجرى مجرى المناجاة لأنه غير ذى موضوع تبليغى ، إذ يعتمد الوصف المطلق ، فكان خطابا وجدانيا ذا مهجة غنائية ، فأما المتوجه إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطبة (أنتِ) ، حلّ محلّ الرمز ليعقد الجسر بين الملفوظ والوجدان ، فتبوأ منزلة المصداح الموحى بتنفس الشعور . وسنرى كيف ، يتحول هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشعرى لأنه سيكون ركيزة البناء ومقود الحركة فى نفس الوقت .

أمّا البعد الرمزى فى هذا الضمير فسيتبلور بتحولات دلالية يتوزع بموجبها ـ خلال المرات الاحدى والعشرين التى ذكر فيها ـ على حقول معنوية منها الحب ومنها الحبيب ومنها الإلاه المقدس .

أمّا مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه تداخلت فيها محصلات الحواس وتقديرات القيم المودعة فى مخزون الذاكرة الإنسانية ، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزى على استيعاب مضّامين الدلالة داخل منطوق اللفظ .

فـ (الطفولة) ـ رديف الوداعة ـ تأخذ بمجامع الحواس ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر ، و(الأحلام) صورة الانعتاق من قيدى المكان والزمان ، و(اللحن) نشوة الحس السمعى ، و(الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق ، أما فى (السماء) فيزدوج التعالى مع إبصار (الضحوك) كما يزدوج فى (الليلة القمراء) الضياء والأنس ، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر ، وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به فى حركة إرجاعية تربط ما فى (ابتسام الوليد) من براءة بما كان فى (الطفولة) من وداعة .

ولكن حركة الإيحاء تزخر بطاقة من التضمين الدلالى تتحول بها القدرة التعبيرية فى اللغة من استطاعة التصريح إلى سعة التقدير : فإذ قد تجمعت محاصيل الحواس الأربع سمعا ولمسا ، وإبصارا وشما ، فقد اختفت من التشابيه فواعل حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق فى الحركة الشعرية ، فهى الحاسة المنادية ، والأربع لأخرى مناداة ، لأنها مقصد النداء ، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلالى : (عذبة) ذاك الذى من سجل حاسة الذوق قطعا .



ثم إن هذه البنية الإرجاعية التى قام عليها البيتان الممثلان لمشهد الطليعة ضمن لوحة الإثبات قد انسحبت من مستوى تظافر المنطوق والمدلول إلى صعيد تظافر التعبير والتصويت من جهة ، وتظافر التركيب والتوزيع من جهة أخرى . فأما الذى ينعطف على المنطوق والمدلول فهو تحول البنية الإرجاعية إلى ترجيع صوتى سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمها الكاف المستأنفة التى تخللت كل مصراع مرتين فأصبحت المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازا اكتمال مثلث صوتى فى صدر البيت الثانى بمفعول توارد كاف (الضحوك) بين كاف التشبيهين . وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازى ثنائية حرف الدال فى عجز كلا البيتين ، ثم يتكاثف الرجع الصوتى فى حاء (الأحلام واللحن والصباح) ليستقر فى (الضحوك) حذو عماد الكاف السابقة .

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتى إلى تنغيم إيقاعى على حد ما يتحول البناء إلى حركة .

أما تظافر التركيب والتوزيع فيتمثل فى ورود البيتين على أبسط الأنماط النحوية ، إذ هما جميعا جملة إسمية بسيطة ، ولكن توزيع محوريها قد انعكس بحيث تقدم الخبر ، وتوسط المبتدأ ، ثم تلاحقت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالخبر المتقدم . وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب النحوى المجرد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبى المصاغ . على أن هذه البنية التوزيعية المقلوبة قد وفّرت للقالب اللغوى قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية ، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الإنطلاق ثم تلاحقت البنى الفرعية المتجانسة فى ضرب من التواتر الايقاعى .

ومن شاء إدراك هذا الوقع الشعرى فليتخيل مجئ البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة :

١ ـ الخبر فالمتممات فالمبتدأ ؛
٢ ـ المبتدأ فالمتممات فالخبر ،
٣ ـ المبتدأ فالخبر فالمتممات ؛
٤ ـ المتممات فالخبر فالمبتدأ ،
٥ ـ المتممات فالمبتدأ فالخبر ،

وكلها محتمل ، لو ورد عليه التركيب لما كان فيه نقض أو اعتراض من الوجهة النحوية ، ولكن وقعه الشعرى غير الذى حصل على الترتيب المصاغ .

فهذا المشهد المطلعى ضمن اللوحة الاستهلالية التى هى لوحة الإثبات قد جسّم ، ببيتيه ، مفتاح الملحمة الشعرية من حيث كان قادحا لشرارة الحركة الشعورية التى تشدّ أوتار هذه «المعلّقة» . أمّا المشهد الثانى ضمن اللوحة نفسها فيستغرق الأبيات الثلاثة الموالية :

٣ ـ يالها من وداعة وجمال ... وشباب منعم أملود
٤ ـ ياله من طهارة تبعث التقديس فى مهجة الشقى العنيد
٥ ـ ياله رقة تكاد يرف الورد منها فى الصخرة الجلمود

ويستند هذا المقطع إلى تحويل وجهة البث الشعرى من منظورين، أولهما استبدال الطاقة التضمينية فى الفعل اللغوى بالطاقة التصريحية، ذلك أن الإيحاءات المتراكمة فى المشهد الأول قد خلقت قدرة تجميعية فى الدلالة اللغوية أنطقت لسان الشعر بالمضمون الذى تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى، ألا وهو «الجمال». أمّا التحويل الثانى فحصل على مستوى الصّوغ الأدائى وذلك بالالتفات من بنية المخاطب إلى بنية الغائب، **ولهذا الالتفات قيمة إرجاعية تلتحق بما تخلل المشهد الأوّل من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا، وله أيضا وقع من التنزيه عبر عملية التجريد، وذلك بواسطة ضمير الشأن. ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويلى مع مضمون الدلالة الذى يقوم على تلخيص خصال الكمال فى الإنسان الحبيب المشار إليه بضمير الرمز، وبذلك يلتقى من (الوداعة والجمال والشباب والرقة والطهارة) ما ينصهر معه الطبع الفطرى والفضيلة الخلقية، وفى كل ذلك تمتزج محصّلات الحواس وإدراكات الوعى مع ارتياح الضمير الأخلاقى:**

وعن تجمع خصائص الكمال تتولد طاقة تفجير المعجزات فيصير العنيد الشقى ــ رمز الجحود ــ مذعنا ورعا، ويتفجر الصخر ــ رمز الصلابة والقسوة ــ بما يعتبر رمز الرقة والجمال ألا وهو الورد.

على أن الصوغ الشعرى فى هذا المشهد الثانى قد حافظ على نمطية الإيقاع وذلك بخاصيتين نغميتين، أولاهما التوارد المقطعى الذى تمّ بتكرار نداء التعجب (يالها) فى طالع كلّ بيت، وهو صورة تؤاخى تواتر كاف التشبيه فى المشهد الأول، والثانية عقد ظفيرة صوتية انطلقت فى البيت الأوّل من هذا المشهد بحرف العين مفردا ثم تقلص تواتره فى البيت الموالى فجاء ثنائيا يوازيه حرف الراء مفردا، وحرف القاف مضعّفا، ولم يكن أحد منها قد ظهر فى البيت السابق. وعند البيت الثالث تختفى العين وتتجمع القاف مضعفة، وتتكاثف الراء فى تواتر رباعى.

وهكذا يحصل تراكب صوتى فى تشكل متدرج أسميناه ضفيرة صوتية تتصاعد معها نغمية الوقع الشعرى مما يبيح القول بأن حياكة الشعر فى هذه القصيدة قد ارتكزت على نسيج الأصوات المولدة للحركة الإنشائية.

◦ ◦ ◦

تلك إذن اللوحة الأولى بمشهديها وهى ــ كما أسلفناه ــ لوحة مدارها الإثبات من حيث هو عمق نفسى تجلوه حيالة لغوية. وقد عقد بين طرفيها الضمير المولّد للرمز الشعورى والإيحاء التعبيرى: (أنتِ) وواضح كيف أنه أطلق شرارة الصوغ الشعرى ثم اختفى ويعود فى مطلع اللوحة الثانية حتى لكأنه أمارة التمفصل البنائى فى هذه القصيدة؛ وسنرى أيضا أن هذه اللوحة التى تستوعبها أبيات ثلاثة ستنغلق قبيل عودة ذاك الضمير، أمّا أبيات هذه اللوحة فهى:

٦ ــ أى شئ تراك هل أنت فينيس تهادت بين الورى من جديد
٧ ــ لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس العميد
٨ ــ أم ملاك الفردوس جاء إلى الأرض ليحيى روح السلام العهيد

تمثل هذه اللوحة على صعيد البنية دائرة استفهامية وعلى مسار الحركة تحولا من أسلوب الإثبات إلى صيغة التساؤل، والظاهرتان كلتاهما واقعتان ــ كما تبينا ــ بين مفرقين يؤشّرهما ضمير المخاطبة.

وبين لحمة البنية وسدى الحركة تتسلل مداليل المضمون الشعرى، فإذا هى تحسّس لليقين عبر منافذ الشّك إذ يدور الأمر على تساؤل يبتغى كنه الحقيقة الوجودية التى لهذا الحبيب المخاطب. وعلى هذا المعتمد جاءت الدائرة الاستفهامية احتمالا بين طرفين: إلاهة الجمال فى الميتولوجيا اللاتينية، وملاك السلام فى عقيدة الكتب السّماوية، وعلى أى الصورة جاءت فالمبتغى واحد: إعادة الكمال المثالى بتفجير المعجزات فى قلب الهرم شبابا، والشقاوة سعادة وحبورا.

كل هذه المضامين قد سكبت فى قالب من الصّوغ اللغوى ترابطت فيه أنسجة البناء العروضى ببصمات الإيقاع الصوتى فى توازن متدرج حكيم، فأوّل الانسجامين ظاهرة التدوير التى جاءت عليها كل أبيات هذا المقطع الثلاثى، وهو ما تمتنت به لحمة الوصال فى البث الشعرى، مما كمّل تعانق البيتين الأخيرين من اللوحة الأولى. وقد فعل هذا الانسجام الإيقاعى فعله فى استحكام الانسجام النّغمى حينما سمح للضفيرة الصوتية البروز المتواصل عند تلاوة الأبيات.

فالصوت التوليدى فى البيت السادس من القصيدة ــ منطلق هذه اللوحة ــ هو السين فى (فينيس) يبرز فريدا ثم يزدوج فى كل من السابع والثامن بواسطة (المعسول والتعيس) من جهة و(الفردوس والسلام) من جهة أخرى، ولكن عاد الضفيرة الصوتية يتحول فى البيت الوسط ــ الذى هو السابع ــ إلى حرف العين المخمّس فى (لتعيد والمعسول والعالم والتعيس والعميد) مع معانقته للسين فى (المعسول والتعيس) بتناظر مقلوب يتطابق ومعانقة الدال للعين فى (لتعيد والعميد). ثم يتقلص حرف الدعك فى البيت الثامن فيرد فريدا كما ورد السين فى السادس، فتتجلى عندئذ الضفيرة الصوتية فى شكل حزمة مخروطة الطرفين.

إن مبدأ الارتكاز الصوتى فى الحياكة الشعرية مبدأ قاعدى رغم ما قد يبدو عليه من ارتسامية الوصف، والقول بتوارد النغم الصوتى بدفع توليدى من الضوابط التى ــ وإن بدت مشكلة ــ فإنها غير مضللة متى سبرنا ترابطها واقتصدنا فى استنباطاتها. ولئن سهلت معاينة الصوت المولّد فقد يكون من المدل الاحتكام إلى الصوت الغائب، ويكفى ــ لضرب الشاهد ــ أن نلحظ غياب القاف طيلة الأبيات الثلاثة المكونة للّوحة الثانية، ثم نتبين تصدرها فى اللوحة الموالية، حرفا رئيسا رابطا لأنسجة الإيقاع جملة:

٩ ــ أنت ... ما أنت؟ رسم جميل
عبقرى من فنّ هذا الوجود
١٠ ــ فيك ما فيه من غموض وعمق
وجمال مقدّس معبود
١١ ــ أنت .. ما أنت؟ أنت فجر من السحر
تجلّى لقلبى المعمود

١٢ ـ فأراه الحياة فى مونق الحسن
وجـلـى لـه خـفـايـا الخلـود

فالعبقرى والعمق والمقدس والقلب والمونق ، كلها دعائم النغم الإيقاعى حيث يتظافر التوليد الصوتى ـ على الأبيات ـ مفردا فمثنى فمفردا بالتوالى . فهذه المعاظلة البنائية تؤاخى المعاظلة الحركية من وجهين :

الأوّل وجه المضمون ، ففى حين دارت اللوحة الأولى على الإثبات والثانية على الاستفسار ، تدور هذه اللوحة الثالثة على مزيج منهما،إذ هى قائمة على التردد بين التساؤل والجزم ، وهو حلقة من التأرجح بين الشك واليقين ، فتعكس تموّجات التذبذب صورة الكتلتين السابقتين من المداليل الشعرية أمّا الوجه الثانى من المعاظلة فهو توارد اللفظ المفتاح الذى هو ضمير المخاطبة بما يربط نسيج البثّ اللغوى ومدّ الإفضاء النفسى ، وهو فى تواتره وتوزّعه يجسّد نمط التأليف بين حقيقة الإقرار وواقع الاستفسار : (أنتما أنت ؟) (أنت ما أنت ؟ أنت ...) وبين مسامّ الطرز اللفظى تقوم معاقد الصوت ، فتتناغم نبرات الحروف بين (الجميل والوجود والجمال والفجر والتجلى) فى صيغتيه ، مثلما يتداعى صوت الغنّة من الميم فى (الغموض والعمق والجمال والمقدّس والمعبود) بعد أن حرّكه منذ مطلع البيت الاسم الموصول الأغنّ . ولا يترامى طرف المقطوعة إلاّ ويعكس (الخلود) رجعا من صوت (الخفايا) .

ومتى ولجت إلى مخزون المضمون الدلالى ، وتقفّيت بناءه ، ألفيته مكاشفةً لفحوى الضمير الرامز (أنت) على مرحلتين تستقل كلتاهما ببيتين من اللوحة الرباعية ، ففى موجة البيتين التاسع والعاشر، يتركز الفحوى على تحويل الضمير رمزا للخلق الفنى وصورة للإبداع المطلق ، وجاء ذلك مستندا إلى التجرد من قيود الزمان ـ وقد خلا البيتان من الفعل المصاغ ـ ومرتكزا على تجاوز الإدراك ، سواء صوب ألغاز الوجود أو مقدساته ، وأمّا فى البيتين الموالين فإنّ المغزى يتركز على تحويل الضمير رمزا للإلهام السّحرى وصورة للوحى الشعرى .

° ° °

هكذا تكتمل فى القصيدة دورة من دورات المدّ الإنشائى رأينا فيه لوحة الإقرار ، فلوحة الاستفسار ، فلوحة التذبذب بين هذا وذاك . وكل الدورة بمفاصلها الثلاثة تتحوّل ضمن بناء القصيدة رَكَحاً يهتز عليه فيض الشعر ـ فى صَوغه اللغوى وإفضائه النفسى ـ تأهبا لانطلاق حاسم توّاق .

وينطلق الصوغ الشعرى فى بث مستغرق مداه خمسة وعشرين بيتا تجئ كالفصل المتراكب ، بناؤه دائرى ، وتعاضده مع أطراف القصيدة عضوى ، ويتركّح على تمفصل يحكى تمفصل كامل القصيدة ، وسنبيّنه .

أمّا مضمون هذا الفصل الممتدّ بين البيت الثالث عشر والبيت السابع والثلاثين فهو صميم المناجاة المباشرة المثبتة ، قدّم الشعر لها وأخّر فى اللوحات السابقة حتى قبض على اعنّتها قبضا قاطعا .

ولا يفوتنا ما أوضحنا . من مبدأ إرتكاز الصياغة الإنشائية فى «معلّقة» الشابى على دعامتين : اللفظ المحرك الملهم فى بناء الكلّ ، والصوت المولدّ الموقع فى بناء الجزء ، ونلتقى باللفظ المفتاح ـ ضمير المخاطبة (أنت) ـ من حيث هو الكلمة الفاتقة الرامزة.وهى التى ستفصم بين دوائر متعاقبة داخل زوايا الفصل فتحوّله إلى مشهد رباعى متوازن .

وأول مشاهد فصل «المناجاة» :

١٣ ـ أنت روح الربيع ، تختال فى الدنيا فتهتز رائعات الورود
١٤ ـ وتهب الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجود بالتغريد
١٥ ـ كلما أبصرتك عيناى تمشين
بخطو موقـع كـالـنـشـيـد
١٦ ـ خفق القلب للحياة ، ورفّ الزهر فى حقل عمرى المعدود
١٧ ـ وانتشت روحى الكئيبة بالحب
وغـنّـت كـالـبـلـبـل الـغـرّيـد

هذا هو مشهد «الطبيعة» فى ملحمة الغناء الوجدانى ، والسر أن مداره خفى الذكر : تقرأ الربيع والورود والزهر والبلابل فلا يرد على سمعك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها . وبهذه الطاقة من التضمين الدلالى تعانقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط . وتلك العناصر هى الأنا والانت ، فأمّا الأوّل فيتناظر والطبيعة ، وأمّا الثانى فصورته الربيع ، ثم يحل الضمير المخاطب من الأنا المتكلّم حلول الربيع من الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعى يدور على نفسه فيحول عناصره إلى زوايا متناظرة : فيها الشاعر يدعو الحبيب ويذوب فى الطبيعة ، وفيها الربيع يحيى الطبيعة ويؤاخى الحبيب ، ويبقى النّداء ممتدا كالرجع للصدى : أن يحل الحبيب فى روح الشاعر حلول الرّبيع فى جسم الطبيعة .

وداخل هذا المشهد ذى العلائق السنفونية تثوى صور امتزاج الحواس والمدارك ، مبعثها أنفاس الحبيب تلهم السواكن فيتحرك القلب ، ويتنبّه اللسان ، فيختلط الغناء بالحسّ على حدّ اختلاط النظر بالورد ، والشم بالعطر والسمع بالأناشيد .

ومثلما تحرك المشهد بدفع من اللفظ الملهم (أنت) فقد أذعن طرزه الشعرى إلى اقتفاء الصوت المولد المحاكى وهو هنا حرف التكرير الذى تتجاوب به (الروح والربيع والرائعات والورود والسّكرى والعطر والتغريد والإبصار والإرفاق والزّهر والعمر والمجرور والغرّيد) .

ويعود الضمير المحرّك ليغلق دائرة المشهد الأوّل ويفتح دائرة الثانى على امتداد متطابق فى المدّ الشعرى إذ يشاكل الأوّل فى خماسية البناء :

١٨ ـ أنت تحيين فى فؤادى ما قد
مـات فـى أمـسى الـسعـيد الـفـقـيـد
١٩ ـ وتشيدين فى خرائب روحى
مـا تلاشـى فـى عـهـدى المجدود
٢٠ ـ من طموح إلى الجمال إلى الفنّ
إلى ذلك الـفـضـاء الـبـعـيـد
٢١ ـ وتبثّين دقة الشوق والأحلام
والشـدو ، والهوى ، فى نشـيـدى

٢٢ ـ بعد أن عانقت كآبة أيامى
فؤادى وألجمت تـغـريـدى

إن هذا المشهد الثانى من فصل المناجاة هو مشهد الحب يأتى بعد مشهد الطبيعة ، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة تولّد العاطفة فتذكى معجزة إحياء الروح بعد مماتها ، مثلما تنفخ فى الشقاء روحا من السعادة تتكاثف فيها صورة الجمال ونشوة الفنّ ، ولذيذ الحرية . على أن هذه الضغوط المتجمّعة من القدرة التحويليّة هى التى تبلغ حدّ الكثافة فتفجّر طاقة الإلهام الشعرى ، وعندئذ ينطق من شياطين الشعر الأخرس الأبكم .

وبديهى أن يكون نسيج هذا المشهد كتلا من المثانى المتضادة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتصادمة ، فتجد الإحياء قبالة الموت ، والإشادة حيال التلاشى ، والإنشاد حذو الإلجام ، فيكون استرسال المعانى بمثابة الحركة الدورية يتراقص فيها الموجب والسالب كالبدائل إذا حضر الواحد اختفى الثانى .

والذى يزيد الحركة الإنشائية تدفقا وإطرادا تواكب الإيقاع النغمى على نمط المزدوجات ممّا لا يدع شكّا فى فرضيتنا التى صادرنا عليها ، وهى ارتكاز النفس الشعرى على الصوت المولّد للحركة النغمية ، فاقون الأمس بالسعيد ، والإشادة بالتلاشى ، والرقة بالشوق ، ثم الشدو بالنشيد ، واختم بما يتكاثف فى البيت الأخير من همز فى (الكآبة والأيام والفؤاد والإلجام) بعد أن تصدّرت به أداة المصدر الداخلة على الفعل .

ثم يطل المفرق الثالث على طالعه اللفظ الواسم لكل المشاهد :

٢٣ ـ أنت أنشودة الأناشيد غناك إله الغناء ربّ القصيد
٢٤ ـ فيك شبّ الشباب وشّحه السّحر وشدو الهوى وعطر الورود
٢٥ ـ وتراءى الجمال يرقص رقصا
قـدسـيّـا عـلـى أغـانـى الـوجـود
٢٦ ـ وتهادت فى أفق روحك أوزان الأغانى ورقة التغريد
٢٧ ـ فتمايلت فـى الـوجـود كـلحـن
عـبـقـرى الخـيـال حـلـو الـنـشـيـد
٢٨ ـ خـطـوات سـكـرانـة بـالأنـاشـيـد
وصـوت كـرجـع نـاى بـعـيـد
٢٩ ـ وقوام يكاد ينطق الألحان فى كل وقفة وقعود
٣٠ ـ كـل شـئ مـوقـع فـيـك حتى
لـفـتـة الجـيـد واهـتـزاز الـنـهـود

تنقلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد «الفن» الذى يصور انصهار الشاعرية المبدعة فى رمز العاطفة الوجدانية . ولهذا الانصهار مراتب وتجليات تدركها أعضاء الحس فترى العين فى هذا الرمز الملهم الموحى جمالا مطلقا يتراوح بين السكون الساحر وحركة الرقص الأخّاذة ، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التغريد ، ثم تستنشق النفس عطر الورود فيغدو الحبيب مجمع الأحاسيس يستقى منه المحب معين ما يلهمه فى كل عوالمه الوجدانية .

على أن خصوصية الألتحام بين الملفوظ والمحسوس وما تستتبعه من تشاكل الإفضاء النفسى بالمبثوث اللغوى ، ثم ما تحتويه من تراكب البناء المحكم مع الحركة السّائرة ، كلّ ذلك قد أدرك سَمْت الفعل الشعرى من أعلى مدارج التسلق فى البيت الأخير لهذا المشهد وهو البيت الثلاثون ، وفيه قد نحت الشاعر من شاعريته ما به صيّر الموجود فنّا ، والفنّ خلقا ، والخلق خالقا ومعبودا ، فتحوّل الواقع إبداعا بتحوّل الكلام شدوا ، والرؤية استلهاما ، والإفصاح أنشودة ، والخطو رقصا قدسيّا .

ومن إحكام البنية الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما يقوم بين هذا المشهد وسابقه من معاظلة جاءت على وجهين : مضمونا وصياغة . فأمّا على صعيد المضمون فقد ربط البيت الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلما ربط البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث الصوغ الأ دائى فقد تواصلت سيطرة الصوت الحاكى الذى رأيناه فى (الإشادة والتلاشى والشوق والشدو والنشيد) فنلفاه متضافرا على نفسه منذ البدء إلى الختام معانقا (الانشودة والأناشيد والشباب والشدو والنشيد والأناشيد والشئ) فضلا عن فعلى (شبّ ووشّح) .

إلا أن الوسم النغمى الذى تمادى على الصوت الراجع إلى المشهد السابق قد تولّد باستصحاب إيقاع طارئ نما بالتّدرّج حتى انفرد فى آخر المشهد بالإلهام الموسيقى ، فتوسّل **إليه فى (القصيدة والأفق والرّقّة والقوام والوقفة والقعود والموقع) بعد أن تصادفه فى (يرقص رقصا)** .

وحسب السّمة الإنشائية فى هذه المرتبة من استطراد القصيدة أنها تأخذ منعطفا نوعيا بحدوث خاصية متولدة عن تعاقب المدلول على المصاغ ، وتتمثل هذه الخصيصة فى الترديد الذى يستند إلى خلق المزدوجات اللفظية ، سواء من ضروب الازدواج المتطابق فى المادة اللغوية أو من ضروب الازدواج المتناظر فى الدلالة دون مادة اللفظ ، وسواء كان الازدواج متكاتفا ـ يلامس فيه الثانى الأول ـ أو كان ازدواجا متراوحا .

وبهذا التوزيع الثانى المفضى ضمنيّا إلى تفصيل رباعى تبرز جملة من المثانى منها فى مقام الأزدواج المتطابق لغويا : (أنشودة الأناشيد ، غناك إله الغناء ، شبّ الشباب ، يرقص رقصا) . ومنها فى مقام الازدواج المتناظر فى الدلالة (إله الغناء ربّ القصيد ، شدو الهوى وأغانى الوجود ، أوزان الأغانى ورقة التغريد ، ولحن حلو النشيد ، وصوت كرجع ناى) .

ولو وزعّنا ذلك بحسب التكاتف أو التراوح لتمّ لنا التصنيف الرباعى الضمنى .

° ° °

هكذا نصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة «المناجاة» :

٣١ ـ أنت ... أنت الحياة فى قدسها السامى .وفى سحرها الشجى الفريد

٣٢ ـ أنت ... أنت الحياة ، فى دقة الفجر فى دونق الربيع الوليد

٣٣ ـ أنت . ... أنت الحياة ، كلّ أوان
في رواء من الشـبـاب جـديـد
٣٤ ـ أنت ... أنت الحياة فيك وفى عينيك آيات سحرها الممدود
٣٥ ـ أنت دنيا من الأناشيد والأحلام
والسـحـر والخيـال المديـد
٣٦ ـ أنت فوق الخيال والشعر والفن
وفوق النهى وفوق الحدود
٣٧ ـ أنت قدسى ومعبدى وصباحى
وربيـعـى ونشوتى وخـلـودى

ذاك هو مشهد القداسة إلا لاهية ، وهو حصيلة تزاوج المشاهد الثلاثة السابقة من طبيعة وحبّ وفن ، فكان قائما على التعالى والسمو نحو اللا متناهى ، فيه ينشد المطلق ، وبه يستعظم الجلل بعد أن تحكم اللفظ الملهم المولّد فى مسيرة النفس الشعرى على مدى الأبيات السبعة بلا تراوح أو استبقاء : تضاعفن بازدواج ومرافقة (أنت ... أنت الحياة) مرات أربعا ، ثم تفرّد بالطالع ولم يزدوج .

فكأنما صيغ هذا المشهد بما حوّله انفجارا للملفوظ الشعرى ، حرّكه امتلاء كامتلاء الخمرة الصوفية ، وعلاه ملمح كملمح الحضرة السّنيّة ، ولست بممتنع ـ إذا ما راودت القراءة بوعى أو بدون وعى ـ أن تتذكر بعضا من قصائد ابن هانئ ، وبعضا من مطوّلات شوقى ، وربما حضرتك مقاطع من ملاحم المتنبى : المشهد متناظر ، والصّوغ يحاكى بعضه بعضا ، وبين الجميع سلك يربط مقول الشعر بمبثوث النفس ، وجسر الالتحام القبض على صيغة لفظيّة تكون بمثابة نقطة الارتكاز فى المعاودة والترداد .

وخذ لنفسك برهة وعاود بالقراءة والترتيل مشهد أبى القاسم الشابى من قصيدتنا !

أفلست واجدا ما يجده كل متناغم باللغة من وجد ؟

ذاك هو ذروة الإفضاء الشعرى : خلق اللغة بعد كسرها ، وإبداع الصورة بعد نشر أطرافها ، وقد تهيأ بفعل ذلك أن يتسامى الشاعر بالضمير الرامز (أنت) إلى منازل القداسة تجريد أو حياكة .

وفى كلّ هذا إرساء لقدم البناء الشعرى .

ولكنّ وجه الإبداع إلى حدّ الإحراج المعجز ليس كامنا فى الطرز البنائى ، ولا هو ثاو وراء الدلالة العينية للفظ الحاضر ، وإنما هو قابع خلف تواؤم البنية والحركة كما أسلفنافى فرضيّة المقاربة التى صادرنا عليها منذ البدء ، وفى هذا المقام تتكامل لحمة التضافر بشكل يأخذك بإغرائه حتى يغتصب منك القناعة فتبحث عن مراسمه فتتجلى لك بعين البداهة .

لنأخذها جاهزة ولنراجع ما سلف :

رأينا أن القصيدة قد انطلقت بحركة أولى (١ ـ ١٢) تدرجت من الإثبات إلى التساؤل إلى التردد فتكونت حلقة دائرية على ثلاثة أنساق .

ثم تحوّلت كل تلك الأدوار المتضافرة إلى مصعد تحفز عليه الشاعر فقفز ـ كمن يعدو ـ إلى حركة جديدة هى حركة المناجاة (١٣ ـ ٣٧) فجاء الخطاب مباشرا يلغى التساؤل والتردد ليستقر على منبر التأكيد الجازم ، والتحاور المنصهر .

وما أن تدخل صميم هذه الحركة الثانية حتى نتبين داخلها أدوارا متعاطفة هى ذاتها واردة على أنساق متدرجة : انبسطت الطبيعة فاختلف عليها الحب متساوقا مع الفن وإذا بالمشاهد الثلاثة تتحوّل مقفزا يتحفز عليه الصوغ الشعرى فى عدوه ، فيتهيأ له منه اندفاع يرتمى بعده فى مسبح القول الإنشائى المتدفق .

ثم نلج للمشهد الذى هو كالحوض المتلقّف لحركتين متعاقبتين فنلقاه هو أيضا منطويا على حركة داخلية تجرى مجرى الحركتين الكبريين بما أنها تمتثل إلى نفس الاستدراج : تهيّؤ فتحفّز فارتماء ، وقد تجلّى ذلك فى انشطار المشهدين إلى نسقين ، استوعبت الأوّل الأبيات الأربعة الأولى (٣١ ـ ٣٤) إذ نسجت على ضرب من المعاودة الداخلية : **أنت ... أنت الحياة** ، وهو ارتكاز على اللفظ الموحى لتوليد القفزة الإنشائية ، والذى دعّم هذا التحفز والمراودة تعاظل الأبيات إذ كان جلّها مدوّرا ، بالمعنى العروضى ، حيث يداخل العجز من البيت صدره . أمّا النّسق الثانى فهو تألّق صوب الفعل الشعرى تخلص فيه الشاعر من المعاودة واستبق اللفظ الاستهلالى المحرّك .

وإذا نظرت إلى هذا النسق الختامى (٣٥ ـ ٣٧) وجدته الصورة المصغرة لكل الحركة الدورانية ، إذ هو نفسه راضخ إلى التسلق المتدرج : جاء بيته الأوّل متأرجحا بين التدفق والانسياب ، فأمّا هذا فجسّمته العبارتان (دنيا من الأناشيد) و (الخيال المديد) ، وأمّا ذاك فهو فى تعاقب العطف بين (الأناشيد والأحلام والسحر والخيال) . ثم جاء البيت الثانى من هذه الحلقة مدّا فجزرا فمدّا مضاعفا ومفتاح الحركة هو الظرف المكانى (فوق) فإذا نحن أمام :

تحفّز فى (أنت فوق الخيال)
واسترخاء فى (الخيال والشعر والفن)

فتدفق مزدوج فى (فوق النهى وفوق الحدود) ثم تبلغ الحركة النسقية أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يختفى الانسياب ، ويغيب الارتياض ، لينصبّ الملفوظ الشعرى صبّاً فى قوالب الدفع القاطع ، فلا مراوحة ولا استرجاع ، وإنما هو صوغ متوال إلى حدّ الإشباع فى الإيقاع والنغم والإدلاء ، والذى نسج خيوط البيت أمران : الضمير الفاتح كاللحمة ، وضمير المتكلم كالسّدى .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لا تلبث أن تقف عند البيت الأخير وقفة جديدة دون أن تدرجه فى سياق البيتين السابقين له ، وإنما بأخذه فى بنائه الذاتى وحركته الباطنة ، فإذا بك تهتدى إلى أنه نسق برأسه ، يحكى كلية النسق الدورانى المسيطر ، فتتراءى لك منه الصورة المصغرة القصوى للحركة المتعاطفة جملة : لأنه فى بنائه ذو ملمح سكونى ، تراصفت فيه ستة ملفوظات على شكل معالم السياج المستقر ، ولكنه فى مضامينه حركة فيها الصوت وحداه ، وفيها الإفضاء ورجعه ، انطلق من العلياء القدسية فحلّ فى المعبد مكانا حيث تعانق مادة الوجود ريحانه ، وفى الصباح زمانا حيث الإشراق المؤذن بالربيع رمز الطبيعة ، ولا يختلط

الوجود المادى بنشوة الحلول الروحى حتى يصاهر الكل خلود الذوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنه قطب الرحى تتوالد من حوله الدوائر ، فتنتشر تلو الدوائر حتى تتجلىّ لنا حقيقة هذا المشهد كلّه (٣١ – ٣٧) ، **إذ هو من القصيدة كالقلب النابض من جسم البناء وحركته ، وشأنه مع ما سبقه شأن بيته الأخير معه : فالكل يحكى صورة حركة لولبيّة على مسار اهتزازى ، وهو الثمرة الكاملة لنسيج شعرى أندكّت فيه الحواجز بين قرار البنية وصيرورة التحرّك ، فغدا الجميع فى سعى حثيث إلى بؤرة الفعل الشعرى ، وقد أصابه .**

* * *

وبديهى أن يبدأ الدفع الشعرى فى الإنحدار بعد أن أدرك ذروته :

٣٨ – يا ابنه النور ، إننى أنا وحدى
من رأى فيك روعة المعبود
٣٩ – فدعينى أعيش فى ظلك العذب
وفى قرب حسنك المشهود

ينطلق المسار التراجعى باستدراك على الارتواء القدسى ، وعودة إلى عالم المادة لتقمّص غرائز الموجودات فيه ، فتطفو الذاتية ، وتشع الأنا ، ويطلب الحلول فى وصال الحبّ جمالا وجسدا ، وبهذه الخصائص فى الإلهام والصوغ يعود الإيقاع الجزئى بعد أن اختفى فى المشهد الذى جسم قمة الهرم البيانى للقصيدة . وهذا الإيقاع صوتى نغمى سيطرت فيه غنّة النون وعضدتها العين لتشاكل رجع الشين فى (**ابنة النور إننى أنا ... من**) إلى (**روعة المعبود فدعينى أعيش**) حتى (**أعيش والمشهود**) .

وسيتواصل التعاظل الإيقاعى فى :

٤٠ – عيشة للجمال والفن والإلهام
والطهر والسنى والسجود
٤١ – عيشة الناسك البتول يناجى الرّبّ فى نشوة الذهول الشديد

وهما بيتان يقومان مقام الأستدراك على السّالفين من حيث المداليل دون أن ينفصما عنها فى البناء اللغوى ، فكلاهما مفتتح بمادة الفعل السابق (**أعيش عيشة وعيشة**) ، والكل متكاتف فى سياق نحوى وتركيبى واحد ، لأن البيتين ينطلقان من المفعول المطلق للفعل السالف . أضف إلى ذلك تجانسا نغميّا تواصل على شكل (**أعيش والمشهود**) بواسطة (**عيشة وعيشة ونشوة وشديد**) وتجدّد فى تناسق (**الإلهام والطهر**) ثم (**السّنى والسّجود**) .

أمّا المضمون فهو محاولة الرّجوع إلى عالم المطلق والمجردات ، فيتحول المدار طاعة العبد المذعن إلى المعبود المتسامى . ويتراءى الدّفق الإيقاعى خلال التراكم اللفظى المتعاقب فى البيت الأوّل والمنساب فى البيت الثانى .

إلا أن الاستدراك على الانحدار سيفضى إلى مدّ ثالث طبقا لنسيج الحركة المثلثة التى رأيناها مقودا لكل القصيدة :

٤٢ – وامنحينى السلام والفرح الرّوحى ياضوء فجرى المنشود
٤٣ – وارحمينى ، فقد تهدّمت فى كون من اليأس والظلام مشيد
٤٤ – أنقذينى من الأسى فلقد أمسيت لا أستطيع حمل وجودى
٤٥ – فى شعاب الزمان والموت أمشى
تحت عبء الحياة جمّ القيود
٤٦ – وأماشى الورى ونفسى كالقبر وقلبى كالعالم المهدود
٤٧ – ظلمة ، ما لها ختام ، وهول
شائع فى سكونها الممدود
٤٨ – وإذا ما استخفنى عبث الناس
تبسمت فى أسى وجمود
٤٩ – بسمة مرّة كأنى أستل
من الشوك ذابلات الورود
٥٠ – وانفخى فى مشاعرى مرح الدنيا
وشدّى من عزمى المجهود
٥١ – وابعثى فى دمى الحرارة علّى
اتغنّى مع المنى من جديد
٥٢ – وأبث الوجود أنغام قلب
بلبلى مكبّل بالحديد
٥٣ – فالصباح الجميل ينعش بالدّفء حياة المحطم المكدود
٥٤ – أنقذينى ، فقد سئمت ظلامى !
أنقذينى ، فقد مللت ركودى ؟

هكذا بعد لوحة التراجع (٣٨ – ٣٩) فلوحة التدارك (٤٠ – ٤١) يأتى مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرك على لولب الاستغاثة فتراكمت صيغ الأفعال حتى تكثفت : فاعلها ضمير المخاطبة ، ومفعولها ضمير المتكلم ، فبدأ الأنا رازحاينوء بعبء الأحداث ، فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل ، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسيا حلقات كفقر العمود الظهرى : (**امنحينى وارحمينى وانقذينى وانفخى فى مشاعرى وابعثى فى دمى**) ثم (**أنقذينى انقذينى**) فاستلهام الإنقاذ هو اللّب المكتنز فى صيحة الاستغاثة التى يرجع لها من صداها لهف ماله قرار ، ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسى فإن صياغة الملفوظ اللغوى قد تعمدت كشف التلاشى العاطفى إلى حدّ الضياع فى الوجود ، فتوافدت مصادر الغيبة ، واحتدت مراراتها بشعور الاغتراب الذى يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشى ، وهو ما صوره البيتان (٤٨ – ٤٩) فى مزيج غريب من حدّة الوعى ورقة الانسياب ، فجاءت الصورة مأسوية ، تقابل فيها استعظام المدلول بخفّة الدّوال ، وإذا بالإيقاع يهتز متسللا بين (**الناس والتبسم والأسى والبسمة وكأنى أستلّ**) ، تتخلّله نتوءات نغميّة ودلاليّة فلا يزداد بها إلا وجعا وإيلاما من (**العبث والمرارة والشوك والأسى**) .

ومن تتبّع خصيصة النغم بين رجع الأصوات فى موسيقاها اهتدى بالبداهة إلى لحمة الوصال الإيقاعى على مستوى الأجزاء،وذلك بضرب من التّداعى المتواصل ، فـ (**امنحينى**) تنادى (**الفرح الروحى**) و(**المنشود**) يتوسل إلى (**المشيد**) مثلما يسعى (**الأسى**) صوب (**أمسيت لا أستطيع**) . وليس تناغم (**علّى أتغنّى مع المنى**) بأبعد وقعا من (**قلب بلبلى مكبّل**) . بل ألا ترى الكاف محتجبة أو تكاد ، فلما ارتكز بيت على (**المكبل**) استجاب إليه لاحقاه بـ (**المكدود والرّكود**) .

ويتمادى الخطّ التّنازلى فى منحدر الإلهام الشعرى ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفا انطلاقه بعد الاعتماد على آهة الاستغاثة وياء النّدبة ممّا يصير النداء نقطة ارتكاز الدّفع :

٥٥ ـ آه يا زهرتى الجميلة لو تدرين ما جدّ فى فؤادى الوحيد
٥٦ ـ فى فؤادى الغريب تخلق أكوان من السحر ذات حسن فريد
٥٧ ـ وشـمـوس وضّـاءة ونجوم
تـنـثر الـنّـور فى فـضـاء مـديـد
٥٨ ـ وربيع كأنّه حلم الشاعر فى سكرة الشباب السّعيد
٥٩ ـ ورياض لا تعرف الحلك الدّاجى ولا ثورة الخريف العتيد
٦٠ ـ وطـيـور سـحـريّـة تـتـناغى
بـأنـاشـيـد حـلـوة الـتـغـريـد
٦١ ـ وقصور كأنها الشفق المخضوب أو طلعة الصباح الوليد
٦٢ ـ وغـيـوم رقـيـقـة تـتـهـادى
كـأبـاديـد مـن نُـثـار الـورود
٦٣ ـ وحـيـاة شـعـريـة هى عـنـدى
صـورة مـن حـيـاة أهـل الخلود
٦٤ ـ كلّ هذا يشيده سحر عينيك وإلهام حسنك المعبود
٦٥ ـ وحـرام عـلـيـك أن تـهـدمـى مـا
شـاده الحسن فى الـفـؤاد الـعـمـيـد
٦٦ ـ وحرام عليك أن تسحق آمال نفس تصبو لعيش رغيد
٦٧ ـ مـنـك ترجو سعادة لم تجدها
فى حـيـاة الـورى وسـحـر الـوجـود
٦٨ ـ فالإلاه العظيم لا يرجم العبد إذا كان فى جلال السجود

هكذا بعد صوت الاستغاثة ودعوات الانتشال تطالعنا لوحة الإذعان بما حيك فيها من صور الاستسلام المتدرج،تستل فيه الحركة من خبايا البنية . وهذا التدرج الآفل قد صيغ فى المضامين الدلالية ، وطفا على سطح القوالب اللسانية ثم تسرب من منعطفات البناء التعبيرى فنفذ إلى مسام اللحمة النغمية .

فأما على صعيد المضمون الابلاغى فإن لوحة الإذعان قد ارتسمت بانفاس أربعة متواردة افتتحتها إفلاتة من التواجد فى الطبيعة شكلت غيبوبة رومنسية كالتى تجئ على لسان الهائمين ، ثم عقبتها استدراكة عاد فيها الوعى منها فالتحمت الصورة بموضوع الخطاب ، وبعدها انعطف على الإذعان استرحام مستلهم من تدليل المحظورات الوجدانية على المحرّمات القدسية ، وختمت الأنفاس ببكاء وتحسر جلتها صورة غريبة مربعة الأركان فيها إلاه معبود ومولى عابد،وعن كلا الطرفين ينبعث صوب الآخر فعل ، فعن المتعبد سجود جلل ، وعن المعبود رجم متعاظم ، فتعاكس الفعلان وتقابل الطرفان ، فكانا ساحقا وسحيقا ، وتجلت ملامح التشفى كأفظع ما تكون .

وأمّا على صعيد القالب المصاغ فقد توافرت جملة من البنى ـ غيابيّة وحضوريّة ـ تدافعت بها فقاقيع المدلول على سطح الملفوظ ، منها انقطاع الفعل . فلقد اختفت الأحداث ، ولو قورن بين تواتر صيغ الأفعال فى المرحلة الحاضرة مع تواترها فى المشاهد السابقة لظهرت نسبة الاختلاف معقودة على الرجحان الكامل ، وقد استعاضت البنية اللغوية عن غياب الأفعال بتراكم المتعاقبات التركيبية إلى حدّ من الإشباع ، فمن حيث ذكر فعل الخلق مبنيا للمجهول فى البيت (٥٦) تلاحقت نائبات الأفعال على مدى ثمانية أبيات.كلّ اللاّحقات قد استهلت بنائب معطوف : (**شموس وربيع ورياض وطيور وقصور وغيوم وحياة**) ، وهذا على بساط البنية النحوية تراكم واستطالة،لولا لحمة الحياكة الشعرية لأوشك الكلام أن يلج حيّز الضّباب .

ومن خصائص التواؤم بين المداليل وبنية الإدراك هذا التوازى بين التحام طرفى التخاطب ، فحيثما كان ضمير المخاطبة ترافقت إليه ضمائر المتكلم بالإسناد والإضافة ، إن تصريحا وإن تضمينا .

أمّا عن محاكاة الإيقاع النغمى لبنية النسيج اللغوى فخطّه مسترسل على نهج التّداعى الصوتى ، ولكنه متميز بالازدواج وما يفترعه من ثنائيات يشرد بعضها عن بعض حينا ، وتعانق أطراف البعض بعضا من أطراف الآخر تارة أخرى : ففى (**الجد والفؤاد**) كما فى (**وضّاءة ... فى فضاء**) انفراد وتمايز ، ولكن زوج (**الشاعر والشباب**) يتعاظل بزوج (**السّكرة والسّعيد**) ، ثم تستقل جملة من المثانى منها (**تعرف ... العتيد**) و (**تتناغى حلوة التغريد**) ، و (**تتهادى كأباديد**) ، وهكذا (**السّحر والحسن**) و (**تسحق آمال نفس**) .

لكن التبسط فى خصائص هذا المشهد «الإذعانىّ» لا تتوضح أبعاده إلا بتحسّس وشائجه البنائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له فى نطاق خط الانحدار ، وهى لوحات التراجع فالتدارك فالاستنجاد ، على أن السمات الموحّدة لأجزاء خط الانحدار لا تبلغ اكتنازها الإنشائى إلاّ فى ضوء سمات القسم الأوّل من القصيدة من حيث إنهما وجهان متصافحان .

وأوّل ملمح من ذلك انبناء الإلهام الشعرى طيلة القسم الأوّل (١ ـ ٣٧) على ضمير المخاطبة (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعرى على مدى القسم الثانى (٣٨ ـ ٦٨) ، وبذلك يحصل تقابل متوازن اقترن فيه حضور الضمير الملهم بمسار الصّعود ، بينما اقترن غيابه بخطّ الانحدار ، وبين الحضور والتصاعد نسبة ما بين الغياب والتنازل من حيث ما يرمز به إلى الصورتين من علامة السلب والإيجاب كلّيّا . وهذا الرّسم البيانى جنين ما يحصل عند إعادة وصف العناصر كما لو قرنّا الحضور بالغياب والصّعود بالهبوط .

والملحظ الثانى ضمن استيعاب سمات الصّوغ الشعرى فى كلّيّاته من خلال معلقة «الصّلوات» هو اطّراد ما اصطلحنا عليه بالحركة الاهتزازيّة : يتحفّز القول الشعرى تأهبا وأندفاعا لينطلق فى مساره صوب الأمتلاء الختامى ، فتكون الحركة فى مجملها تدفّقيّة تجئ على ضروب نبض القلوب ، وفى صميم هذه السّمة يقوم تقابل جديد هو تناظر حركة الاهتزاز بين القسمين :

فى الأوّل تحفز صوب العلى ، فهو من تأهّب أجنحة الطّائر على غصن الشّجر ، وفى الثانى استجماع لقوى الجسم على مقفز للارتماء فى حوض كحوض السّبّاحين ، وبذلك تطّرد الظاهرة فى وجودها طيلة القصيدة بينما ينعكس اتجاهها من نصف إلى آخر ، ومن ثمار هذا الاهتزاز

التّراجعى فى مختتم المشاهد ــ فضلا عن اختفاء الضّمير المخاطب المنفصل ــ تقلّص حضور الضّمير المتكلّم تدريجيا إلى أن يختفى تماما قبيل النهاية ويستعاض عنه بضمير الغائب (٦٦ ــ ٦٧ ــ ٦٨) فيمّحى بذلك الأنا ليحلّ محله الهو ، ويزداد هذا الامّحاء بورود البيت الأخير على أزدواج بليغ : ظاهره النّفى ودلالته النّهى ، صيغته الدّعاء ومغزاه الإقرار ، وعن كلّ المستند تتبدّد صوت الشاعر فى انسلاخ وضياع .

أمّا بؤرة الإحكام الإنشائى فتتحدّد فى مراجعة القصيدة تحت مجهر الفرضية النوعية التى صدرنا عنها منذ المنطلق وواكبتنا فى كلّ مراحل المنهج المتوخى ألا وهى تناسج البنية والحركة بوصفه ثمرة امتزاج المقوّم اللغوى بالمقوّم النفسى ، وإذ قد جلونا خصيصة التوارد والتناظر فى الملمح السابق فلا مناص من استكمال ما رأينا بتتبع خط التوافق الحركى على صعيد ازدواج السدى البنائى واللحمة الصّائرة .

وللقصيدة فى هذا المنظور تحولات مزدوجة ، فالشاعر فى حركته قد انطلق من إقرار الحرمان ثم طفق ينشد الفيض والتقديس حتى انهار منه العزم فانحدر وتساقط إلى حد التلاشى . أما طرف المعادلة الآخر وهو الضمير الرّامز إلى الحبيب فقد تقدّس فى الصورة ثم تغافل وانتهى إلى الرّجم ، رجم العبد المتلتّل إليه ، وعلى هذا النسق يتوازى خطّان بيانيّان ، خطّ مسيرة الأنا وخطّ مسيرة المخاطب : فى المنزلة الأولى خمرة صوفية لدى الأوّل وتجرّد وقداسة الثانى ، وفى المنزلة الثانية استرحام من الأنا ومن المخاطب لا مبالاة ، وفى الثالثة إذعان من لدن العبد وتشفّ من لدن المعبود .

وهكذا يتجلّى نمط التقابل الأوفى كمحمل رئيسى من محامل بؤرة الفعل الشعرى الذى تمكّن على قواعد البناء اللغوى وحلّق فى أفق الصّيرورة النّفسيّة المتعاقبة ، فصاغ لنا ملحمة فيها من فيض الشاعر وحرارة المؤمن وفيها من تواجد الصوفى ولوعة الولهان ما يصيّر النفس إليها نصيرا .

◦ ◦ ◦

وذلك إذن ما يجسّم المحور العاطفى الوجدانى ضمن ظاهرة التمزق التى تتخلل هيكل «أغانى الحياة» ، أمّا المحور الثانى الذى تدور على ركحه تلك الظاهرة فهو تأملى . والتأمل ضرب من الحالات الذاتية ــ هو الآخر ــ تنعكس فيها المنبّهات وردود الفعل معا فى صلب الكيان الباطنى للإنسان .

وفى أغانى الحياة نفثات متفرقة من القلق الوجودى الذى ليس يتناهى تبلوره إلى التّمام،فلم يتمخّض بالتالى عن جداول فلسفية واضحة ، وإنما جاء فى قالب انتفاضات يائسة تنمّ عن تأملات فى منزلة الإنسان ووضع الكائن البشرى الممزق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح اليأس فى بواعث هذه النفثات تشكّلت صور «**الدّيك الذّبيح**» .

والنّاظر فى منعطفات ديوان الشابى يدرك عند الاستقراء أن الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبعث من صوت أبيه : والموت عادة فرصة تنبه الإنسان إلى وضعه الوجودى ، لاسيا إذا كان الموت قد أصاب عزيزا ، وقد كان لنا فى المعرّىّ مثال صادق عن ذلك حين أنطقته رزيّته فى والده بقصيدته المشتعلة وهو فى الرابعة عشرة :

غيـر مجد فى ملتى واعتقادى
نـوح بـاك ولا تـرنـم شـاد

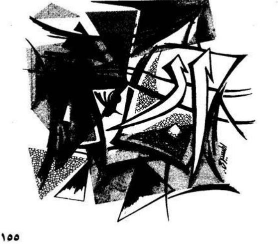
كان الشابى متعلقا بوالده إلى حدّ التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى فى العقيدة والسلوك ، فلمّا افتقده كان موته عليه صدمة صاعقة زعزعت كيانه ونبّهته إلى فاجعة المآل والمصير ، **وهكذا يضاف إلى التمزق العاطفى فى شعر الشابى تمزق ما ورائى وجودى مداره ذو تركيب ثنائى مزدوج هو الآخر ، طرفه : الموت والآلهة .**

فالموت ــ كدلالة قابعة خلف المضامين وكصورة شعرية تطفو على سطح الملفوظ ــ لايكاد ينفكّ عن كلّ مظان أغانى الحياة ، فحينًا استلهم الشاعر إيحاء المأساة وجدت شاعريته تصدر عن معنى الموت مرارة وأسى وتشكّيا ، كذا يستحيل الموت مولّدا لمعانى المأساة الوجوديّة ، فهو نواة تحيط بها عناصر الانفجار السلبى فى المرض والحاجة والتنكّر ... فهو إذن مصبّ لكل التيارات الخارجية المسلطة على الشاعر ضغوطا واعية أو مكبوتة قهرية .

ويصل الشاعر فى تصويره هذا الجانب من التمزق إلى تشكيل صورة الانشطار فى قصيدة «**ياموت**» حيث تقوم المناجاة على سلمّ من القيم المتدحرجة نحو الذّوبان :

يـاموت قـد مـزّقت صـدرى
وقصـمت بـالارزاء ظـهـرى
ورمـيتنى من حـالق وسـخـرت منى أى سـخـر
فـلـبثت مـرضوض الفؤاد أجرّ أجنحتى بـذعـر

ولمن نظر إلى ديوان الشابى كلاّ لا يتجزّأ بحثا عن بنيته الخفيّة حيث تترامى أطراف المقصود الإنشائى توصّل إلى اعتبار قصيدة «ياموت» قضية ذهنية تقوم قصيدة «الاعتراف» نقيضة لها ، فهذه المقطوعة ــ على وجه التّحديد ــ قد استوعبت فى أبياتها الثمانية حلقة الوازع الحيوى الدّاحض لصيرورة الفناء ، لذلك صوّرها الشابى كرسيّا ينتصب عليه المذنبون ليفضوا بإثمهم وليكونوا بالبوح والاعتراف خلفاء بالرّحمة والغفران .



وبنفس النسق التأملى يرد ذكر الإلاه فى شعر الشابى ذكرا عرضيا فى غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واع يلتجئ إليه الشاعر فى صيغ اعتراضية دون أن يتميز فيها الإلاه كحقيقة مقصودة لذاتها .

إلا أن الموضوع يستقل بنفسه فى بعض الأحيان فيتشكل بصبغة الحقائق المجرّدة ، ويتخذ الشابى قالب المفاجأة المباشرة على نمط **«رسالة مفتوحة إلى الآلهة»** فى قصيدة **«إلى الله»** .

ويتجلى التمزق فى الحالة النفسية المضطربة التى تحف بهذا الخطاب وهذا الاضطراب تحركه جدلية ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار حيث يتجه الشابى إلى الله ملتجأ مستغيثا مصوّرا واقع المسلم المؤمن :

يا إلاه الوجود هذى جراح — فى فؤادى تشكو إليك الدواهى
هذه زفرة يصعّدها الهم — إلى مسمع الفضاء الساهى

ثم يتحول الاقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض فى أشكال من التساؤلات المبدئية عن وجود الإلاه وغائيات هذا الوجود :

خبّرونى هل للورى من إلاه راحم مثل زعمهم أوّاهِ
يخلق النّاس باسما ويواسيهم ويرنو لهم بعطف إلاهى
إننى لم أجده فى هاته الدّنيا فهل خلف أفقها من إلاه

غير أن الخطّ البيانى للحركة سرعان ما ينحدر بما يحول بين الاعتراض والنّكران فالإلحاد ، فتدخل الجدلية فى مرحلة الإذعان فإذا بالاعتراض ينتفى عنه التحدى :

يا إلاهى قد انطق الهم قلبى بالذى كان فاغتفر يا إلاهى

والتجاء الشابى إلى الإذعان فى رضوخ واع وتسليم إرادى هو فضّ لأزمة العقل والإيمان على حساب العقل نفسه ، ولا شك أن ذلك هو الذى قوى شحنة التمزق الماورائى الذى يبلغ سناه فى قصيدة «الصباح الجديد» ، وهى قصيدة غريبة فى ظاهرها لما تفجّرت فيها من متناقضات صارخة. وقد ذهب النقاد فى تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فاتجه بعضهم فى استنطاقها مذهبا نفسيا ، واتجه آخرون وجهة سياسية ، وانتحى غيرهم منحى الرّومنسيين . ويبدو أن هذه القصيدة عبارة عن حديث من أحاديث النفس. وهو ضرب من الأدب يخلو منه تراثنا العربى ، ولعلّها قيلت فى حالة غيبوبة شعرية ناتجة عن غيبوبة حقيقية ، أى ربما قالها بنفسيّة شعرية غير واعية تمام الوعى. وقد كانت تمر به أزمات حادّة ، فقد أراد الشاعر أن يبلغنا تصويرا لانتحار أدبى هو ضرب من تجاوز الواقع الحيوى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت الذى أصبح خيال الشاعر بموجبه أشدّ إخصابا ، لا يرى فيه عالم العدم والفناء بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلّصه من قيود الأولى .

وقد نتعجب بادئ ذى بدء كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق وهو باسم منشرح :

من وراء الظّلامْ — وهدير المياهْ
قد دعانى الصّباحْ — وربيع الحياهْ
يا له من دعاءْ — هزّ قلبى صداهُ
لم يعد لى بقاءْ — فوق هذى البقاعْ
الوداع الوداعْ — يا جبال الهمومْ
يا ضباب الأسى — يا فجيج الجحيمْ
قد جرى زورقى — فى الخضمْ العظيمْ
ونشرتُ القلاعْ — فالوداعْ الوداعْ

إلا أننا نفسّر ذلك بأنّه نوع من التجلد يتمثل فى الإقبال على المأساة بكثير من الشجاعة والتّرحاب ، هو ضرب من رفض الإحساس المادى واستبداله بإحساس مناقض له قائم على أن يزدوج الشاعر ليجرّد من نفسه ذاتا غير ذاته .

ومن مقتضيات هذا النفس الأدبى ما نلمسه فى القصيدة من انحدار زمنى يجعل حياة الشاعر سقوطا فيزيائيا حرّا ، فلم يعد فى وعيه حاضر ولا ماض ولا آت ، بل تخلّص الشاعر من قيود الزمان وتجرّد عن عالم الواقع ، فكأن الحدود الزّمنية قد اندكت فى عالمه الفنى وهو يودّع هذا العالم الذى انصهر فيه الجمال والحياة والصّلاة والشموع والأبخرة صابرا متجلّدا .

ومنذئذ يطلعنا الشابى على حياته الجديدة ، فبعد التّجلّد ومقاومة الألم يدخل الشاعر فى حيّز الوجود الثانى بموجب اختراقه حدود الزمن فنحس نفسا من الرّفض : رفض العالم ، إلا أنه رفض لا ينبئ عن القطع الزّمنى وإنما هو مؤذن بالامتداد الروحى فى قرار الشاعر .

وبموجب هذا التّهيّؤ النفسى وهذا الإنصهار التام يصل الشاعر إلى إشراق تام وفى ذلك إيذان بدخوله فى عالم جديد هو عالم المطلق .

° ° °

هكذا يتخلص محور التمزق فى موضوع الحبّ عبر تجربة الحرمان مصوّرة لمأساة الحبّ وهو يتجاوز نفسه ، وفى موضوع الحيرة الماورائية والقلق الوجودى انطلاقا من علّة العلل الأولى إلى فاجعة المآل .

° ° °

ذاك إذن ما يجلو أحد المحرّكين فى مداليل الشعر وهو محرّك التمزق وقد تبيّنّا أنه الشعور بازدواج الكيان النفسى مما يؤول إلى انشطار الوعى الشخصى بموجب ضغوط معينة تولّد حالة نفسية انعكاسية . ونأتى إلى المحرّك الثانى وهو الصراع من حيث هو تحدى الإنسان لما يعترض سبيله من قوى خارجية ضاغطة بالقهر والغلبة .

والصّراع فى الأدب هو تصوير الأزمات التى تتمخض عن اصطدام قوتين متضادتين : إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية .

وموضوع الصّراع فى ديوان أغانى الحياة مرتبط بالظروف الإجتماعية والتاريخية التى عاشها الشاعر ارتباطا عضويا قائما على تفاعل جدلى دائم ، وهذا الصراع هو الآخر كان ثنائيا ، إلاّ أنّ ثنائيته ليست آنية وإنّما كانت زمنية تمثّلت أوّلا فى اصطدام وعى الشاعر بالقوى الغالبة وهى قوى الاستعمار ، ثم تمثّلت فى مرحلة لاحقة فى اصطدامه بالشعب المستعمر نفسه .

هذان مشهدان لفصل واحد هو فصل الصراع ، وبين المشهدين توالد ، إذ هما مشهد الأبنية العلوية المنعكس على مشهد الأبنية

القاعدية ، وكلاهما قد تحدّد تاريخيا بنقطة انطلاق المنبّهات المحرّكة متجسّمة فى وطنيّة الشاعر وتفرغه لاستقراء واقع أمّته .

والوطنية ـ كما علمت ـ شعور ذاتى يرضخ الإنسان بموجبه إلى دوافع نفسية ومنازع ذاتية يتألّب فيها مع المجموعة البشرية المنتمى إليها تألبا وجدانيا انفعاليا ، والشعور الوطنى عند الشابى حادّ يصل إلى الذّوبان والانصهار فى الرّمز الوطنى الأوفى **«لفظ تونس»** فتقوم بين الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم التّفانى فالفداء :

ولا شك أنّ مركز ثقل الوطنية على نهج العشق والإخلاص قد جاءت به قصيدة **«تونس الجميلة»** :

لستُ أبكى لعسفِ ليلٍ طويلٍ
أو لـرَبْـعٍ غَـدَا الـعَـفـاءُ مَـراحَـه
إنّما عبرتى لـخَـطـبٍ ثـقـيـلٍ
قـد عـرانـا ، ولم نجد مَن أزاحَـه
كـلّما قـام فى الـبـلاد خـطـيب
موقـظ شـعـبـه يـريـد صلاحَـه
ألـبسوا روحـه قميصَ اضطـهـاد
فـاتك شـائك يـردّ جماحَـه
أخمدوا صوته الإلاهىّ بالعسف ، أماتُوا صُداحهُ ونُواحَهْ
وتوخُوا طـرائق الـعـسف والإر
هـاق توًّا ، ومـا توخّوا سماحَـه
هـكـذا المخلصون فى كلّ صوب
رشـقـاتُ الـرّدى إليهم مُتاحَـه
غير أنّـا تـنـاوبـتـنـا الـرزايـا
واسـتـبـاحت حمانـا أى استباحـه
أنـا يـاتونس الجمـيـلـة فى لجّ
الهوى قـد سـبحت أى سـبـاحـه
شِـرعتى حـبّك الـعـمـيق وإنّى
قـد تـذوّقت مـرّهُ وقـراحَـه
لست أنصاع للوّاحى ولو متُّ وقامت على شبابى المناحه
لأبـالى ... وإن اريـقـت دمـائى
فـدمـاء الـعشاق دومـا مُـبـاحـه
وبـطـول المدى تُـريـد الـلـيـالى
صـادق الحب والوَلاَ وسَـجـاحـه
إن ذا عصـرُ ظـلـمـة غير أنّى
من وراء الظلام شِمْتُ صـبـاحـه
ضـيّـع الـدّهـر مجد شعبى ولكن
سـتَـردّ الحياة يـومـا وِشـاحَـه

ولو رمنا استشفاف نسيجها الإنشائى لتوصّلنا إلى استنباطه بالاعتماد على اعتبارها انفجارا شعريًا سبّبته سلسلة من التعارضات المستندة إلى أضرب من الصّدام بين القوى المتقابلة أو القيم المتخالفة .

فأوّل المتقابلات الضّاغطة حصار الواقع الذى تظافر فيه تسلط المستعمر وتردّد الشعب على وعى الشاعر ، وثانيها حصار الزمن إذ تجمّع الماضى والحاضر على إحساس النفس ليدفعا بها إلى رؤية المستقبل ، والثالث حصار الأدب الذى كرّس الشعر بكاء للرّبوع الدّارسة .

وبين هذه المزدوجات المتقابلة يبرز صوت الشعر المتجدد فيسقط الشاعر من نفسه صورة على المصلح ، ومن الشعب صورة على المستبد ، فتأتى القصيدة نقطة تقاطع قوتين متصادمتين ، ويتحول اللفظ المصاغ على عمود الشعر جولة صراعية بين الوعى الفردى والوعى الجماعى ، تطابق فيها الأنا ـ وهو ضمير الشاعر ـ مع ضمير الغائب ، صوت المصلح ، مثلما تطابق الـ (أنتم) ـ ضمير المخاطبين أبناء الشعب ـ مع الـ (هم) ضمير الحاضرين المستبدّين .

فلو سعينا إلى استنطاق التصوير الشعرى لبانت لنا القصيدة ذات رسم بيانى انطلق من رفض للموروث ثم تنازل بتصوير الحصار حتى بلغ أسفل الحركة فى **(تناوب الرزايا)** ، وعندئذ تصاعد المدّ وتبدّلت الحركة فتشكّلت صورة الفداء حتى أفضت إلى الأمل والإشراق .

ومن رام استكمال مميزات الصياغة تسنّى له استكشافها من طبيعة القافية فى تعاطف رويّها ووصلها مع الرّدف الملازم ، ولمّا كانت نوعيّة الرّوىّ على ما هى عليه فقد قامت فى القصيدة ظاهرة من الاسترجاع من طبائع ثلاث :

أ ـ رجع الرّوىّ على الحشو :

فى (الرّوح) من (الجماح) (٤)
و (الصّداح) من (النّواح) (٥)
و (**استباحت حمانا**) من (**استباحه**) (٨)
و (**سبحت**) من (**سباحه**) (٣)
و (**حبّك**) من (**قراحه**) (١٠)
و (**اللواحى**) من (**المناحه**) (١١)
و (**الحبّ**) من (**سجاحه**) (١٣)
و (**الحياة**) من (**وشاحه**) (١٥)

ب ـ رجع الحشو على الحشو بضرب من التّناغم المتداعى :

ـ العسف والرّبع والعفاء (١)
ـ إنّما **عَبْرتى** لخطب ثقيل **قد عرانا** (٢)
ـ وتوخّوا **طرائق** العسف **والإرهاق** توّا (٦)
لا أبالى وإن **أريقت** (١٢)
ـ لا أبالى وإن أريقت **دمائى فدماء** العشّاق **دوما** مباحه (١٢)

ج ـ رجع الحشو على الحشو بضرب من التّقفية الدّاخلية، يتحوّل الصّوت بها إلى روىّ داخلى مزدوج، إمّا فى نفس البيت أو بين بيت وآخر :

ـ لست أبكى لعسف **ليلٍ طويلٍ** (١)
ـ لعسف **ليل طويل** (١) ـ لخطب **ثقيل** (٢)
ـ ألبسوا روحه قميص اضطهاد **فاتك شائك** (٤)
ـ غير أنّا **تناوبتنا** الرّزايا واستباحت **حمانا** (٨)
ـ لا **أبالى** وإن أريقت **دمائى** (١٢)
ـ دمائى (١٢) الليالى (١٣) غير أنّى (١٤)

* * *

كلّ تلك الظواهر لمّا يتسنّى التبسّط فيه نغميًا وإيقاعيًا وحتّى بنائيًا ...

• • •

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن «أغاني الحياة» وجدنا الشابي يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يرزح تحت كابوس الاستعمار، يستنزف دماءه، ويبتزّ خيراته، ثمّ هو بعد هذا وذاك يلجم صوته بالكبت والغلبة القاهرة. وينظر الشاعر إليه في ذاته فيراه شعبا طوّقته قرون الانحطاط فكبّلته بقيود من الوهم والضلال هي إلى الانسلاخ والتفسّخ أقرب منها إلى المعالم الحضارية المتميزة،

وبعد أن يقرّ الشاعر بالواقع المعطى :

البؤس لابن الشّعب يأكل قلبه
والمجد والإثراء للأغراب
والشّعب معصوب الجفون مقسّم
كالشّاة بين الذئب والقصّاب

يعبّر عن إيمانه المطلق بالشعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان بالقدرة على تفجير كوامن أفراد الأمة لإخراج طاقاتها الخلاّقة من حيّز الكبت إلى حيّز الانعتاق.

ألا إن أحلام البلاد دفينة
تُجَمْجِمُ في أعماقها ما تُجَمْجِمُ
ولكنْ سيأتي بعد لأي نشورها
وينبثق اليوم الذي يترنم

هذا الإيمان تنعكس نتائجه الفنية فإذا بالشابي يحاول أن يستقي منابع إلهامه في إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بعبء المسؤوليّة الفردية في صلب المسؤوليّة الجماعية معبّرا عن الأحاسيس الذّاتيّة المنصهرة في الأحاسيس الجماعية، وهكذا تصل قوّة العزيمة وصلابة الإرادة وطفرة الإيمان إلى حدّ تفجير المعجزات المتحدّية للقوى الرّوحانيّة المتعالية :

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلابدّ أن يستجيب القدرْ

وعندئذ يدخل الشابي في المرحلة الحاسمة من الصّراع، وهي مرحلة مقارعة الاستعمار. وديوان «أغاني الحياة» ثورة متصاعدة انفجاريّة تتبلور في الإنذار والتهديد والتحدّي، فيكون بذلك ضرب من تجسيم الإرادة الشعرية بتفجير اللفظ حتّى يتحوّل إلى فعل واقع، وهكذا تحمل الثورة في طيّاتها صيحات تبشيرية مشرقة :

ألا أيها الظّالم المستبد
حبيبَ الظّلام عدوَّ الحياةْ
... رويدك لا يَخْدَعَنْكَ الرّبيعُ
وصحو الفضاء وضوء الصباحْ
... سيَجْرفك السّيل سيلُ الدّماء
ويأكلك العاصف المشتعلْ

ثم يعمد الشابي إلى تجاوز التجربة التونسية فيصدح بالثورة على كل أصناف الاستعمار في أيّ وطن كان، وهي ثورة باسم القيم الإنسانية والمبادئ المجرّدة من حرّية وعدالة وإنصاف ترمي إلى التنديد بكل مظاهر الكبت والتعسف. **وعندئذ ينتج الشابي جبهة صراعية جديدة وهي مرحلة استنهاض الشعب وإيقاظه، فيضطلع برسالة الأديب الواعي والمفكر الملتزم فيقدّم روائع فنية هي من الشعر الهادف الصافي، تجلو في مجملها تحسس الشابي سبيل بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد بحثا عن «يقظة الحس».**

وتكون من الشابي محاولة لتحريك السّواكن يجرد لها اللفظ الشعرى ويصوغه صياغة ملائمة متدرجة من الإغراء والترغيب في الحرّية إلى الاستفزاز أحيانا بالوخز الضمني والصريح :

يا ابن أمي :

خلقت طليقا كطيف النسيم
وحرّا كنور الضحى في سماهْ

إلى الشعب :

أين يا شعب قلبك الخافق الحسّاس أين الطموح والأحلام ؟

فلمّا لم يجد الشاعر صدى لدعواته تأزّمت حاله وتأزمت بذلك روابطه بشعبه فيدير ثورته الناقمة صوب الشعب، وإذا بكثير من الأشعار الصارخة يتحول فيها لهيب الشابي ضد شعبه. فيوجه إليه سهام لفظه الشعرى المتفجر، ولاسيا في قصيدته **«النبي المجهول»**. وقد تشتّت مشارب النقاد في تقييمها من **«انهزامية»** إلى **«رجعيّة»** إلى **«فشل ويأس واستسلام»**. والقصيدة تمثل انفجارا هو نتيجة ضغوط تسلّطت على وعي الشاعر الفردي. والكبت كثيرا ما يؤدي إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة ردّ فعل يبعث القوة الانفعالية إلى الإبراز، فعاطفة الشاعر نحو شعبه كانت عاطفة حبّ بلغت حدّ الانصهار، فإذا بها تستحيل ثورة عنيفة إلى حدّ النقمة، فموقف الشابي يفسر نفسيا وإن لم يبرر ذلك أن هروب الشاعر إلى الغاب إنما كان تعويضا عمّا أصابه بعد أن تسلطت عليه قوة ضاغطة انتجت اختمارا طغى على الوعي فأدّى إلى ردّ فعل عنيف، وحمله على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته، أن كان منه وإليه.

وفي هذا المقام يتسنّى بيسر ـ لو رمنا تحسّس بنية الديوان في تفاعلها مع الحركة ـ أن نوائم بين «النبي المجهول» و«تونس الجميلة» من حيث كانت الأولى امتدادا للثانية واعتراضا عليها في نفس الحين، فتكونان في تواجدهما كقضية ونقيضة، يجرّد لها الديوان برمّته تأليفا ذا جدليّة كليّة.

وكذلك لو ذهبنا بالبحث أشواطا لبلغنا به تمامه عند تحديد بنية الديوان على مسار الحركة فتتبين عندئذ كيف إن التمزق يصوّر البعد السكوني القار متضافرا مع بعد الصراع الذى هو حركي صائر بالضرورة.

فلئن بدا التمزق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد جسّد التدفق الخارجي القائم على تجاوز الذات، وكلاهما يستمد النبض الشعرى من إلهام التجلدّ الذى جاء تصويره ملحميا وصوغه إبداعيا.

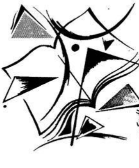


الشكلية

ماذا يبقى منها ... ؟

الدكتور محمد فتوح أحمد

(١) يخيل لمن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه بإزاء شريط من اللوحات والمشاهد ينسخ اللاحق منها سابقه . ويلغى الحديث فيها قديمه إلغاء مطلقا أو جزئيا ، فلا يبقى منظورا فى النهاية سوى المشهد الأخير . بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير ، فهذا الجديد لم يلغ القديم بقدر ما ورث منه ، وعناصر المشهد الأخير لم تبتكر من عدم ، وكل ما حدث هو تحول فى مراكز الثقل التى تحتلها تلك العناصر ، واختلاف فى زوايا الرؤية ومقادير الضوء التى تلقى على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد ، وحينذاك قد نتذكر على الفور ما قاله تينيانوف Tynianov ـ وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية ـ من أن التطور الأدبى لا يعنى التعاقب بالضرورة ، بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلا فى أنظمة الظواهر الأدبية»[١] ، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية ، فيلمع أحدها حين ينطفىء آخر ، دون أن يفضى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره فى التيار الوليد .



ونريد فيما يلى أن نختبر صدق هذه المقولة فيما يتعلق بالمنهج الشكلى خاصة ، فهذا المنهج النقدى رغم تميزه من حيث البيئة والظروف التاريخية التى نشأ فيها ، لم يفقد صلته بالمناخ الأدبى السائد منذ مطالع هذا القرن ، ولم ينفلت من بعض تأثيرات المودرنيزم الأوربى ، رغم محاولة التمرد عليها ، كما أنه ـ وبنفس القدر ـ لم يخل من آثار باقية فى الساحة النقدية ، وحتى بعد غيابه رسميا فى أواسط العقد الرابع من القرن ، حين توزع أنصاره ما بين مراجع لنفسه أو مستدرك على مبادئه أو لائذ بحقول اهتمام ليست فى قلب الأدب، وإن وقعت حوله ، حتى بعد هذا الاهتزاء الذى أصاب الشكليين كجماعة ونشاط منهجى منظم ، نرى وفرة من قضايا تراثهم النقدى تنداح ضمن طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد . الأمر الذى يتجلى بوضوح فى مبادىء حلقة «براج» اللغوية ، ثم فى دراسات البنية وتطبيقاتها فى ميادين المعرفة المختلفة .

(٢)

والحق أن هذا التراسل المتبادل بين فكر الشكليين وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية ونقدية ليس بعيدا عن طبيعة الإطار الذى اختاروه لنشاطهم منذ البدء ، فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم «مدرسة» كما هو الشأن فى المذاهب الأدبية الكبرى ، وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأرخوا لها فيما بعد ، وهم لم يولعوا بعملية التنظير الفلسفى والجمالى التى تجعل من فكرهم تيارا محدد الملامح والتخوم .

بل على النقيض من ذلك ، كان أول ما أثار اهتمامهم نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental Phonetics . ذلك النشاط الذى تعرض لمراجعات دراسية ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية أمثال : «تينيانوف» ، «برنشتاين» ، «ايخنباوم» ، «جاكوبسون» ، وهى مراجعات تنم عن محاور اهتمامهم وتشير إليها . هذا فضلا عن أن تراثهم من الدراسات والبحوث لم يخل من إيثار صريح لاستخدام مصطلح المنهج Method دليلا على طريقتهم فى التحليل النقدى وعنوانا لها . فهاهو «بريك» يكتب (سنة ١٩٢٣) عن «المنهج الشكلى» ، و«شكلوفسكى» يستخدم نفس المصطلح عندما يخوض فى الجدل الدائر حول هذا التيار (سنة ١٩٢٤) ، هذا على حين آثر «ايخنباوم» أن يمزج بين مصطلحى النظرية والمنهج فى دراسته «نظرية المنهج الشكلى» سنة ١٩٢٧ .(٢)

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية الحركة فى الأخذ والعطاء ، فحين تبلورت الشكلية فى العقد الثانى من هذا القرن فيما عرف اصطلاحا باسم «جماعة دراسة اللغة الشعرية Opoyaz»(٣) ، تلك الجماعة التى اتخذت من مدينة «موسكو» مقرا لنشاطها اللغوى والنقدى ، كان ما يزال ماثلا فى أذهان دعاتها وتحت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس الذى نما نموا ملفتا فى العقد الأول من القرن ، وبدا وكأنه استقطاب لأبرز ما خلفته الرمزية الأوروبية من مغامرات فى الشكل الأدبى بخاصة ، وجاء كتاب «بيلى A. Bely» «الرمزية The Symbolism» الصادر سنة ١٩١٠م ليمثل على مستوى النقد ما مثله شعر «الكسندربلوك» من قبل على مستوى الإبداع . وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليين إن تمردوا على الرمزيين فى محاولة «لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى أثقلها بها هؤلاء الرمزيون»(٤) ، فقد اتفقوا معهم فى نقطة البدء على الأقل ، نعنى تحرير الكلمة من إسار الدلالة الوضعية المسبقة ، وربط هذه الدلالة بسياق الكلّ الشعرى ، بل لقد اتفقوا معهم فيما هو أهم وأخطر ، فى العناية البالغة بالجانب اللغوى والموسيقى فى القصيدة ، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار .

لقد كان مالارميه S. Malarme ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر– يرى الشعر مرتبطا فى أثره الجمالى بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل ، وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغى التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وتلقائية التعبير ، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى «بإعادة الصياغة» ، بحيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الجملة الموسيقية برمتها . ومن ثم فإن صدى الكلمة عند الرمزيين لا يتمثل فيما تعنيه ، بل فيما يوائمها ويتناغم معها من الكلمات تناغما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة الأولى ، وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية ، فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع ، بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر ، ولئن اتفقت جميعا من حيث عضويتها فى العمل الشعرى(٥) .

ترى هل أوغلنا بعيدا عما نحن بصدده ؟ وهل هو محض مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالجانب الإيقاعى مبثوثة فى تضاعيف الدراسات الشكلية بعد أكثر من ربع قرن ؟



قد لا نصادر على ذكاء القارىء إذا أوحينا إليه بالعلاقة الحميمة بين الموقفين . ورغم ذلك ينبغى الحذر من المضى فى تبسيط الأمور إلى أبعد من هذا الحد . لأن الإيقاع الشعرى لدى الشكليين بمستوييه الصوتى والتركيبى لم يعد ظاهرة نسبية مردّها ذات الشاعر ، بل غدا موضوعا لتحليل منهجى يتكىء على نتاج الدراسات الصوتية الحديثة . كما يتكىء على حقول اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء . لقد أضحى التحليل الإيقاعى على أيديهم «علما» . ونهض توماشيفسكى (سنة ١٩٢٣) ليقترح ما أسماه «علم لحن الشعر» (Intonation) . على حين ركز «برنشتاين» اهتمامه على طريقة «الإنشاد» . تلك الطريقة التى تعتمد على نغمات البدء والوقوف ونبرة الاستفهام والجواب ومساحة الزمن سرعة وإبطاء وهكذا . وعنده «أن التأويل الإنشادى للعمل الشعرى يمكن أن يقارن – فى أهميته ومنهجيته معا – بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية أو كلمات نشيد»(٦) .

لقد أفضى بنا الحديث عن الأثر الرمزى إلى نقطة كان التدرج الطبيعى يستوجب تأخيرها ، ورغم ذلك يقتضينا المقام ألا نترك ذلك الخيط الأخير دون وقفة متأنية ، ذلك أن النظرية الموسيقية التى أشار «برنشتاين» إلى طرف منها تقوم على افتراض أن الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع فى الموسيقى ، وهى من ثم تربط الزمن الشعرى بالزمن الذاتى للمنشد ، وتصرف اهتمامها إلى الطرق التى بها نخفض الصوت أو نعلو ، ونسرع أو نبطىء ، ونمدّ أو نقصر ، وقد تكون طرق كتلك بالغة القيمة فى تغذية الإيقاع ، وبخاصة إذا اقترنت بالتجربة المعملية ومحاولة الاستقصاء الموضوعى ، بيد أنها لا تخلو– فى التحليل الأخير– من ذاتية ، لأنها ترتكز إلى تأويلات إنشادية يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها ، وقد يخطىء المنشد وقد يصيب وقد يضيف عناصر أو يحذف أخرى ، الأمر الذى يؤدى إلى اهتزاز النمط الإيقاعى فى جملته .

بيد أن هذه الفجوة الذاتية فى التأويل الإنشادى ما تلبث أن تضيق كثيرا حين يُنظر إليها فى ضوء استدراكات الشكليين على نظرية «الوزن الشعرى» ، فالخطأ فى التأويل قد يكون مؤثرا فى ظل نظام وزنى يعتمد على وحدة التفعيلة ، سواء

اعتمدت هذه التفعيلة على النبر أو طول المقاطع اللغوية ، ولكن الجديد هنا أن الشكليين لم يعتبروا التفعيلة وحدة وزنية حاسمة فى هذا المقام ؛ **«فالوحدة الأساسية فى الإيقاع ليست التفعيلة ، وانما هى البيت كله ، وليس للتفعيلات وجود مستقل ، وهى لا توجد الا حسب علاقتها بكامل القصيدة»**(٧) .

وهكذا يمكن القول بأن نبرة الإنشاد أو طريقه الإلقاء إن أسهمت فى تلوين الإيقاع داخل البيت ، فإنها تظل محكومة بعلاقة توتر دائم بينها وبين وزن البيت ثم بينها وبين إيقاع القصيدة فى جملته ، وهكذا - أيضا - يصبح الشعر ضربا من «العنف المنظم» يرتكب بحق اللغة اليومية ، فالوزن نمط والإيقاع العادى للكلام حافز ، وإذا كان النمط بطبيعته سكونيا ، فإن الحافز الإيقاعى ديناميكى ، وهو يؤثر فى اختيار الكلمات وتركيبها ومن ثم المعنى العام للشعر(٨) .

(٣)

وإذا كانت الشكلية فى خطواتها الأولى لم تخل من أصداء الرمزية ، فانها بالمثل لم تكن بعيدة بسمعها وقلبها عن صيحات التجديد التى غمرت الساحة الأدبية فى أوربا كلها مع مطالع القرن ، وكان رجع هذه الصيحات فى الأدب الروسى غامرا ، فبالاضافة الى النزعة المستقبلية Futurism التى رادها **فلاديمير مايكوفسكى** ، نرى عددا غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الإغريق - «أبولو»(٩) - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالماضى ، ورغبة فى العودة بالشعر إلى منبعه الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر ، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء ستكون فيا بعد من أعمدة المنهج الشكلى ، أمثال : «إيخنباوم» ، «وتوماشيفسكى» .

ولن نمضى بعيدا فى تعقب المنظور التاريخى لتيار الشكلية ، اذ تعنينا فى المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدى المعاصر ، ويكفى أن نشير هنا إلى مرحلتين بارزتين فى مسار نشأته وتطوره ، تبدأ أولاهما بكتيب صغير الحجم لفكتور شكلوفسكى نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة : «بعث الكلمة» ، الذى قصد به إلى إنعاش دور الكلمة فى التركيب اللغوى ، والنظرى إليها باعتبارها كيانا حيّا له ذاتيته واستقلاله . وإذا كان التحليل النقدى التقليدى يعمد إلى «تحجير» الكلمات حين يردّ كل قيمتها إلى ما تدل عليه ، فإن التحليل الشكلى يتوجه إلى هذه الكلمات من حيث هى «الواقعة الأدبية» بكل زخمها وحدتها ورهافتها .

لقد صيغت فى هذا الكتاب - لأول مرة - الأقانيم المبكرة لجماعة دراسة اللغة الشعرية ، تلك الجماعة التى قدمت المنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة ، وما لبثت دراساتها التالية أن عمقت هذه الصبغة وحددت مناطق اهتمامها تحديدا قاطعا(١٠) ، فى موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية ، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسيما شديد الوضوح والتميز عن لغة النثر ، فلكل منها نظامه على مستويات التحليل المختلفة ، كما أن لكل نظام لغوى منهما وظيفته ، فالأول فنى يحمل قيمته فى شكله ، والثانى «عملى» يستمد قيمته من وظيفته فى نقل الدلالة والقدرة على التوصيل .

ومع مفرق العقدين الثانى والثالث من هذا القرن تبدأ جماعة الشكليين حقبة جديدة من مسيرتها التى لم تستمر طويلا ، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين **«مدرسة موسكو اللغوية»** ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمى أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من الناقدين اللغويين الشهيرين : **«رومان جاكوبسون R. Jakobson» و «ج . فينوكور G. Vinokor» ، ويعاد تنظيم الجماعة فى إعلان ذى دوىّ تنشره مجلة «حياة الفن»**(١١) ، وتصدر عنها وفرة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت فى تأثيرها نطاق المحلية الضيقة ، واستطاعت - فيا بعد - أن تشكل حجر الزاوية فى دراسات «حلقة براج» اللغوية ، ثم فى نظرية «البنية» بوجه عام ، ولاشك أن شخصية «جاكوبسون» بنشاطه الموفور ، وانتقالاته الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دورا رائدا فى انداح آماد هذا التأثير(١٢) .

لقد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها فى أواسط العشرينيات ، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبى دون أن تكترث كثيرا بمدلولاته السياسية والاجتماعية ، لم تنج من قوارص النقد الرسمى الحاد ، الذى بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تنج من اهتراءات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأى بين دعاتها ، ولم يكن هذا أو ذاك يمضى دون نتيجة ، فما يكاد العقد الثالث ينصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الذاتية والاستدراكات على بعض مفاهيم المنهج ، وبخاصة فيا يتعلق بالبعد الاجتماعى فى النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية للفن ، وتمتد هذه المراجعات حتى تشمل التدقيق - إن لم يكن الشك - فى دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر» ، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولى واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبنسكى - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر الملحمى عن الشعر الغنائى ، كما يختلف الشعر الخطابى عن شعر الأغانى ، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها .

واذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون ، فإن معنى ذلك أنهم فى استداركاتهم قد قطعوا شوطا طويلا فى التراجع عن نقاء الشكل الأدبى واستقلاله ، ولعل **«شكلوفكسى»** كان يستشعر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد لمحاضرته عنواناً سوى أنها «تذكار غلطة علمية» ، وسواء كان حديثه ذاك اعترافا بالخطأ أم حسرة على الظروف التى ألجأته إلى الارتداد عما لم يكن ليرتدّ عنه ، فإنه فى الحالتين واحد من النذر التى آذنت بانحسار مدّ الشكلية بعد رحلة ناهزت العشرين عاما ... رحلة تركت - على قصرها - أثرا واضحا فى مناهج التحليل الأدبى ، وخلفت بحوثا متميزة فى حقول البنية الصوتية والتركيبية والإيقاعية للغة الشعرية ، كما كانت نواة دارت حولها الدراسات البنيوية فى شتى أصقاع أوربا ، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة «براج» اللغوية(١٣) ، ومبادىء مدرسة النقد الجديد فى أمريكا ، وهيأت المجال - فى النهاية - لاستغلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية فى النقد الأدبى الحديث .

(٤)

كانت معركة الشكليين منذ البداية فى **«فنية الشكل الأدبى»** ، وفى معركة كهذه لم يكن مستغربا أن يكون المعوّل على ما به يصير هذا الشكل شكلا ، على أدبية الأدب من حيث هو فنّ باللغة فى المقام الأول ، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم فى طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة بخاصة ، واستأثرت الأشكال الصوتية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة ، وعدد مرات التردد ، والنظام الذى بموجبه تتابع

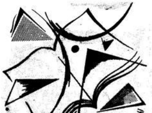
الأصوات فى الفئات المعادة ، ومركز الأصوات فى الواحدت الإيقاعية ، ثم دور القافية باعتبارها نموذجاً من نماذج التردد الصوتى ، وأخيرا دور المستوى الصوتى جميعه فى بنية العمل الأدبى[١٤] .

ومع أهمية هذا المستوى فانه لا يمثل سوى طبقة واحدة فى نسيج معقد ومتعدد الطبقات ، أما الطبقة الثانية فتمثلها وحدات الدلالة التى تشير اليه الكلمات مفردة ، حتى اذا ما اتسقت هذه الكلمات فى بنيات الحمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مستوى البنية النحوية ، ثم مستوى رابع هو المستوى الصوّرى الذى تتجسد به ومن خلاله وحدات الصور الجزئية ، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات . ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة ، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الجزء والكل ، بين الوحدات الصغرى والانساق الكبرى ، فإن خصائص المعانى فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات ، وانما هى ــ فى التحليل الأخير ــ خصائص للنظام الذى تم به تنسيق هذه العناصر[١٥] .

وواضح أن هذه القيم التدرّجية فى العمل الأدبى تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون ، بين الأسلوب الأدبى وما يظن محتوى له ، فالأدب فى حقيقته ليس إلا طريقة للتأليف بين المستويات المشار إليها ، ومعالجته بنفس منطقه ، أى بطريقة أدبية ، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا ، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذى انتظمت من خلال تلك العناصر المتدرجة ، «والشكل الفنى لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب فى نظام معين»[١٦] ، أما الأفكار المجردة والدلالات السياسية والاجتماعية فلم تحظ فى التحليل الشكلى ــ على الأقل فى مراحل تطوره الأولى ــ بكبير اكتراث .

وليس من شك فى أن أرق الشكليين تجاه التوازى المفترض بين الشكل والمضمون هو الذى أفضى بهم إلى هذا المنعطف الأخير ، وليس من شك أيضا أن موقفهم تجاه هذا المنعطف لم يكن يخلو من منطق ، فإذا زعمنا بأن الشكل ــ فى مفهومه التقليدى ــ يضم الوسائل اللغوية التى يُتذرع بها إلى التعبير عن المضمون ، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار وانفعالات ، فسوف نجد أنفسنا ازاء مأزق حقيق ، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم تعد لها قيمة فنية على الاطلاق ، وما هذه الطريقة فى النهاية سوى شكل ، كما أن تلك الأفكار وهذه الانفعالات ليست قيما مجردة بل هى ما عبرّت به الشخصيات فى مواقف محددة من العمل ، وهذا التعبير أيضا شكل ، ومن ثم لا يبقى أمام دارس العمل الأدبى ــ من منطلق شكلى ــ الا أن يتبصر فى الطريقة التى تم بها تنظيم وحدات هذا العمل ، والنسق الصياغى الذى جعل من هذه الوحدات واقعة فنية حية .

ولقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها «**البراجيون**» وطوروها تطويرا لا يخلو من أصالة ، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية ، ورأوا فى الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالاتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن تحجرت وجمدت فى واقعها اللا شعرى ، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا ، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام وإعمالا له ، واللغة فى تصورهم ــ وطبقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير ــ تختلف عن الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التى يتم بها التصرف اللغوى طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل فى موقف بعينه ، ولوظيفة بعينها ، ومن التفاوت الوظيفى بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى الى اللغة الأدبية باعتبارها أكثرها تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية ، اذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية بخاصية شديدة التواضع ، هى خاصية التوصيل أو الإبلاغ .



ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هى التى تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر . فهى اللغة الأخصّ فى سلم الأساليب الوظيفية ، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوى تطغى كثيرا على حجم العناية بالمرموز ، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتقطير الشديد فى انتقاء المواد وتنظيمها ، ومنْ ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوى العام ، بل أكثر من هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية ــ أحيانا ــ وكأنها إخلال منهجى منظم بالأعراف اللغوية ، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب ، بل يتعداه إلى الطابع المجازى الذى تتسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية ، هى بمنطق الشعر أهمّ وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية[١٧] .

(٥)

ولعله قد اتضح ــ من ثمة ــ أن مقولة «**الطريقة**» فى إطلاقها ثم فى تطبيقها على بنية العمل الأدبى كانت حجر الزاوية فى النقد الشكلى ، فقد أعانت رواده على الفكاك من أسر التوازى العتيق بين الشكل والمضمون فى الظاهرة الأدبية ، وهى ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها ، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالى مرتبطا بها ككل ، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة ، وليس كمشروع مفترض ، واذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة والكلام ، فإننا بالمثل ــ وبمنطقهم ــ ينبغى أن نقبل التفرقة بين مكونات العمل الأدبى ، وهى مادة صمّاء ، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاماً حيا من التراكيب والعلاقات ، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى كامل ، وهى فى الوضع الثانى فى حالة حضور جمالى كامل ، وهى فى وضعها الأول لَقَيَات مهملة لا قيمة أدبية لها ، على حين أنها فى وضعها الثانى تستمد قيمتها من النسق الفنى الذى يؤلف بينها ، وما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشئ بالقوة ووجوده بالفعل ، فهو بالقوة مجرد مشروع ، وهو بالفعل واقعة وأداء .

بيد أن هذا التصور الشكلى للعمل الأدبى لم يحافظ على نقائه طويلا ، فما لبث أن تعرض لمراجعة

شاملة من قبل الجيل التالى من النقاد ، بل ومن قبل بعض الشكليين أنفسهم ، وها هو «تينيانوف» يعترف صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل كل شئ» (١٨) . ولكن هذا الاعتراف ـ وأمثاله ـ كان من الإجمال بحيث اقتضى مزيدا من التفسير للكيفية التى يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية ، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان فى ديناميكية العمل الأدبى ، احتفظتا بما فى مقولة «**الطريقة**» الشكلية من كلية هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره ، ثم أضافت إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر .

مقولة الشكل الخارجى والشكل الداخلى :
العمل الأدبى حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات ، فى مركز النواة من هذه المستويات تتخلّق فكرة العمل وموضوعه ، وعلى سطح هذه النواة تتخلق درجتان تعبيريتان يمكن أن نصطلح على تسمية الخارجية منها بالشكل الخارجى ، وأن نصطلح على تسمية الداخلية منها بالشكل الداخلى ، فالأول هو مجموعة الوسائل التى يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوى يخضع فى تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلى ، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى مثل : القافية ، وتجنيس أواخر الكلمات أو بداياتها ، ومنها ما هو عروض يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته المقطعية والزمنية ، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها ، كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل ، كالاطّراد ، المفارقة ، تشعيب الأداء القصصى بين الوصف والحوار ، وتوزيع الأداء المسرحى بين الحوار وملاحظات المؤلف ، وما إلى ذلك .

أما الشكل الداخلى فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيّل ، ابتداء بالصور الصغرى أو المجهرية ، المتمثلة فى التشبيه والمجاز والكناية ونحوها ، وانتهاء بالصور الكبرى ، صور الشخصيات والطبائع وما بينها من صلات تبادلية . إن الناقد ـ حسب هذه المقولة ـ يبدو كمن يذرع درجات سلم صعودا وهبوطا ، فالنواة الفكرية تلعب دور النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى تزحم مناخ العمل كله ، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحويلها إلى ما يسمى بالشكل الخارجى يتتج ما يدعى بالعلاقة المنعكسة ، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية ، الأمر الذى يصحح مسار الرسالة الدلالية ويؤدى فورا ـ

وفى ذات الوقت ـ إلى تغير جذرى فى طبيعة النواة الفكرية .

إن قيمة هذه المقولة فى التحليل النقدى تبدو واضحة فى تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعى ، ومن ثم يكون تفاوت الأنواع الأدبية بتفاوت حظوظها من هذه العناصر ، ففى الشعر يحتل الشكل الخارجى ثقلا نوعيا أكبر بكثير مما هو فى النثر ، وفى الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورا يفوق نظائره فى بقية الأجناس الأدبية ، وهكذا(١٩) .

ورغم ذلك لم تنجح هذه المقولة من غموض ، وظلت العلاقة بين الشكلين الخارجى والداخلى غائمة رجراجة ، كما ظل مصطلح النواة شاحب الملامح ، فهل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التى تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور؟ أم هو يستوعب ـ بالإضافة إلى ذلك ـ الدلالة الميتافيزيقية وفلسفة الكاتب ونظرته إلى الوجود على وجه العموم؟ تلك المحاذير وأمثالها دفعت إلى منطقة الضوء مقولة أخرى مازالت تستأثر باهتمام فيلق من نقاد ما بعد الشكلية ، وإن كانت ـ كما سنرى ـ غير بعيدة تماما عن ميراث الشكليين .

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل فى هذه المقولة ما أطلق عليه آنفا مصطلح الشكل الخارجى ، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركيبية متكاملة ، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم ، لأن كل قيمة منها لا تكتسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذى يسلكها ، فالإيقاع مرتبط بالانشاد ، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعرى ، والمعجم الشعرى بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتى ، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر فى اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو ألوانها .

أما المضمون فتميز هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «المضمون المباشر» المتمثل فى الصور والأحداث والطبائع والشخصيات وأفعالها ، وهى العناصر التى تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها ، ثم مستوى «المضمون غير المباشر» الذى يعنى موقف العمل الإبداعى تجاه العلاقات والظواهر التى يصورها ، وما يستنتجه من هذه الظواهر ، وكيفية

تقويمه لها ، ومدى نفوره منها أو تعاطفه إزاءها ، وهى دلالات فكرية عامة ، ثم هى دائرية لا يحدثها الشكل عبر خط مستقيم ، بل تولد عبر ماسمى بالمضمون المباشر ونتيجة له ، لأن نوعية انتقاء الكاتب لمادته ومنهجه فى تصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازية والمتقاطعة والمنحنية ـ كل ذلك يومئ الى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية .

ولعل مما لا يحتاج الى تنبيه أن المضمون المباشر فى هذه المقولة لا يكاد يختلف عما قصد بالشكل الداخلى فى المقولة السابقة ، بل إن حرص الشكليين على وحدة العمل الأدبى ـ رغم تدرج عناصره ـ يبقى ذات الحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير فى الصيغة التى تترجم عن هذه الوحدة ، **فالعلاقة** بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات ، بل هى **علاقة** تفاعل ، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا ، وإنما هى حوار متبادل مستمر ، أكثر من هذا ، ليست التفرقة الاصطلاحية بينهما إلا تفرقة نظرية ، **لأن المضمون** ـ عند الممارسة فى جانبيها الإبداعى والنقدى ـ لا يعدو أن يكون شكلا متحولا الى مضمون ، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل ، وفى التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكامل وجوده وكينونته (٢٠) .

(٦)

ولئن بدا فى زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبى على هذا النحو قد أصبح تنويعا على نغمة معادة ، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليين قد خاضوا فيه منذ أكثر من نصف قرن ، وفى ظل مناخ كان يعد الحديث عن «**نقاء الشكل**» «**واستقلال البنية الأدبية**» ضربا من الهرطقة الفكرية ، وقد التقط البنائيون من بعدهم طرف الخيط فامتدوا به الى مناطق عذراء فى حقول الدراسات الانسانية ، كما تسربت بعض أصداء منهجهم إلى ممثلى النقد الجديد New Criticism فى أوربا وأمريكا ، وليس عسيرا أن تجد ملامح شبه بين ناقد شكلى يدعوك الى دراسة العمل الأدبى فى ذاته ، وكما هو ، بوحدته المنبثقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتركيبية والإيقاعية ، وناقد جديد يتوجه إلى النص «كنقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل» ، الأول يهاجم مؤرخ الأدب التقليدى لأنه «يبحث فى الجانب

الفكرى للعمل الأدبى باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة . وهو بهذا يهدم القيم التدرجية لبنية العمل الفنى » ، والثانى «يدير ظهره نهائيا للتاريخ الأدبى الوضعى ولكل محاولة لمعالجة النص الشعرى فقط كوثيقة سيرية أو نفسية أو اجتماعية أو تتعلق بتاريخ الأفكار » (٢١) . بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الشكليين فى هذا الصدد وفكرة «ت . س اليوت » عن موضوعية الخلق الأدبى واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية ، بما فيها حياة الكاتب وتجاربه الشخصية ، «فالفنان الأمثل ـ فى نظره ـ هو ذلك الذى يماز فيه الإنسان الذى عانى عن الذهن الذى خلق » (٢٢) .

وربما كان هذا الرافد الأخير ـ إليوت ودعاة النقد الجديد ـ أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة «استقلال البنية الأدبية » مرورا إلى نقدنا العربى الحديث ، وقد شهدت ساحتنا الأدبية فى الخمسينيات والستينيات حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبى وتحليله ، وتطرق الحوار إلى جوانب حميمة الصلة بقضية المنهج مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث ، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة ، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابسات التاريخية التى حفّت بهذا العمل وبكاتبه . ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته . ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافى والاجتماعى بوجه عام .

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيدا بسمعه عن نبض الزمن الذى نعيشه ، وآيا كان مصدر هذه النبضات فإن بوسعنا أن نعى الدرس المستخلص من تجربة الشكلية ، وإن يكن بطريقتنا الخاصة . ولست هنا بصدد تكرار ما ورد فى تضاعيف هذه الدراسة ، إنما يكفى أن أشير إلى النزعة العملية التى ميزت دراسات الشكليين ، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص ، ثم عكوفهم على التحليل الوظيفى للبنية الأدبية وأنماطها بوجه عام ، وجميعها آفاق توحى بأن مهمة الناقد المعاصر فى تحليل معيار النصّ الأدبى غدت أكثر إلحاحا من مهمته فى التفكير والتنظير ، ولا يرجع هذا فقط إلى أن المهمة الأولى تنصرف إلى الظاهرة الأدبية باعتبارها ـ فى النهاية ـ غاية الغايات ، بل يرجع كذلك الى أن الممارسة هى محك الاختبار الحقيقى والصعب للنقد الأدبى وأدواته ومصطلحاته ، إذ أننا كثيرا ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية ـ بل ربما دون عناية إطلاقا ـ بتوضيح ما نقصده منها ، ومن ثم قد يبدو على المستوى النظرى وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبى ، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنص برزت الفجوات بين المواقف والأفكار .

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لايزالون يعتقدون بالفصل التحكمى بين شكل العمل الأدبى ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل . لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون الى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية ، بين من يبدأ من المضمون ليرى كيف تجلّى من خلال مقدمات تعبيرية مباشرة . ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة الجزئية لكل عنصر من عناصره ، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين ، فهو يتناولها على التوالى ، معتقدا بذلك أنه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى حدّيها ، وهو اعتقاد يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو ، مع أن العلاقة بينهما من التعقيد والتفاعل بحيث تندّ عن كل تصور يفرض التوازى المطلق أو يفترضه (٢٣) .

واذا كان للشكليين مثل هذا الإسهام الذى سلفت الإشارة إليه فيما يخص وحدة العمل الأدبى ، فربما كان أثرهم فى تحليل الإيقاع الشعرى أوضح وأبق ، فقد امتدّوا بنظريتهم فى الأساليب الوظيفية إلى حيث اختبروا آثارها فى التفرقة بين الأجناس الأدبية ، ورأو طبقا لها أن اللغة الشعرية تحتل قمة الهرم بين هذه الأساليب ، من حيث خصوصيتها الأدائية أولا ، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإضافية فيها عن حجم الدلالة الإعلامية Informative ثانيا ، ثم ـ أخيرا ـ من حيث سمتها الإيقاعية التى تحظى من الاطّراد والانتظام بما يميزها عن ايقاع النثر . وفى هذه الناحية الأخيرة بخاصة حاولوا استخدام المناهج الاحصائية فى الكشف عن العلاقة بين الوزن والايقاع ، وأخضعوهما لتجارب معملية مضنية . كما نبّهوا إلى قيمة الإنشاد وارتباطه العضوى ببقية المستويات الشعرية .



أترانا ـ والشعر أعرق فنوننا القولية ـ فى حاجة إلى التذكير بأهمية تلك الدرجة الايقاعية من درجات التحليل ؟ لعل من نافلة القول أن الإيقاع فى القصيدة العربية يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية ، هى التفعيلة التى تتردد على مدى البيت ، ومن ترددها ينشأ الايقاع ، ومن مجموع مرّات التردد فى البيت الواحد يتكوّن ما يسمى بالوزن الشعرى . ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى بنية الصوت ذاته ، ثم فروق كيفية تعود إلى الطريقة التى ينطق بها ، والخصائص التى يكتسبها من السياق اللغوى ، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية ، أو هى لم تراع أصلا رغم أهميتها ، إذ يهم العروضّى ـ فى المقام الأول ـ أن تتساوى التفعيلات فى حظها من الحركات والسكنات ، وأن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفعيلات . أما نوع الصوت وبيئته ونمط إلقائه والزمن الذى يستغرقه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأزمنة غيره من الاصوات ، فأمور ظلت تدور فى نطاق الذوق المحض للمبدع ، ثم فى نطاق الاجتهاد الفردى للناقد ، ولم تكن من العمق والتنظيم والمنهجية بحيث يمكن أن تؤدى إلى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإيقاعية .

والحال أن هذه البنية ـ فيما نحسب ـ نظام لغوى شديد التعقيد ، ولا يمثل الوزن والقافية ـ على أهميتها ـ سوى عنصرين فى هذا النظام ، وإذا كان على الناقد أن يعنى ـ مثلا ـ بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى ، فإنه من المنطلق ذاته مدعوّ للنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية ، كتنوع

الأصوات ، ومدى انسجامها ، ونسبة ترددها ، فإذا شاء أن يلج إلى عالم الكلمات فربما التفت إلى حظها من المواءمة ، ونسبة ترددها كذلك ، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها ، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس اتّساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل ، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الأطراد والمخالفة ، والتكرار والتنوع ، قيمتها فى إيقاع القصيدة .

وللإنشاء فى هذا المقام أثر حرىّ بالعناية فى شعرنا العربى . وبخاصة فى ظل الفجوة الناشئة بين الشعر وقرائه . فبفضله تبرز بعض السمات الزمنية فى الإيقاع ، كالمدى الذى يبلغه الصوت طولا وقصرا ، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجملة عند الإلقاء ، والسكتات والفواصل وأطوالها ومواضعها ، كما أنه يثرى الجانب الصوتى فى القصيدة ، ويضفى عليه زخماً إيقاعيا متجددا ، فهو يقتضى تلوين الأسلوب تلوينا صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية ، كما يتفاوت فى تلك الأخيرة من البلاغ المجرد إلى التوكيد ، ومن الإثبات الى النفى ، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط ، حتى اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه ، وإلا صعد ثانية وأشعر المتلقى بأن ثمة للمعنى بقية . وبهذه الطريقة يفضى الانشاد إلى دلالة إضافية تغذى الدلالة الكبرى للعمل وتنميها ، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء ، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة ، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة ، ولكنه ما من شك فى أن طبقة الصوت فى القراءة الشعرية تتراوح تراوحا بيّنا ، وهذا التراوح فى الطبقة عنصر هام من عناصر الأداء الشعرى . (٢٤)

**

وقد يكون من المفيد ـ مع مختتم هذه الدراسة ـ أن نشير إلى ما بدأت به ، أعنى فكرة الشكليين عن التطور الأدبى ، والسيرة المعقدة التى يسلكها هذا التطور ، والتى لا تعنى التعاقب أو الاطّراد بالضرورة ، بل قد تتقاطع أو تنحنى أو تنعكس ، مرتدة إلى الماضى البعيد أو القريب ، آخذة منه ، متمردة عليه ، رافضة منه ما اعتبر لحينه جوهريا ، مؤكدة فيه ما اعتبر فى زمنه هامشيا ، حتى لتبدو معالم اللوحة فى النهائية وكأنه لا قديم فيها ولا جديد ، بل يقع من الضوء سلّطتها المناهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل نوعية ، اتكأت عليها حتى عُرفت بها .

فاذا أخذنا الشكلية بمنطقها فقد نحسب لها مامنحته من عطاء فى دراسة قيم البنية الأدبية وتحليلها ، وقد نزيد فنعترف لروادها بأدبية الموقف حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة ، وإذا حاكمناها بمنطقها فقد نحسب عليها أنها لم تنج من المنعطف الأبدى الذى تتعرض له المدارس والتيارات الأدبية فى كثير من حالاتها ، حين يدفعها الغلوّ فى إنكار جانب الى الغلوّ فى التأكيد على نقيضه ، وقد لا يخلو الغلوّ فى الحالتين من أثر ، فهو آية الحوار المبدع ، والتجدد المستمر ، والوراثة الأدبية الدائمة .

هوامش البحث

(١) ى . ن . تينيانوف ، فى دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : قضية التطور الأدبى . وقد آثرنا ترجمة أسماء المراجع المكتوبة بالروسية إلى العربية لانفراد الأولى ببعض الرموز الكتابية التى قد لا تتوفر عند الطباعة .

(٢) هذه الدراسة تضمنها كتابه « الأدب » ـ لينتجراد ـ سنة ١٩٢٧م .

(٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأحرف التى تبدأ بها الكلمات التى يتشكل من مجموعها عنوان هذه الجماعة فى اللغة الروسية ، فالحرف الأول يشير الى كلمة « جمعية » والثانى والثالث تبدأ بهما الصفة « شعرية » ، أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة « لغة » .

(٤) انظر : الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ ـ ص ٤٥ ، وقد تعرض ثمة بالتحليل لجملة من مبادىء الشكلية من حيث هى رافد هام من روافد البنائية .

(٥) انظر : Bowra, C. M, The Heritage of symbolism, London, 1959, p. 229.

ولمزيد من التفصيل عن محاولات الرمزيين فى الشكل يراجع لكاتب هذه السطور :
الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف سنة ١٩٧٨ ـ ص ١١٩ وما بعدها .

(٦) انظر : ل . أ تيموفيف : أسس نظرية الأدب ـ موسكو سنة ١٩٧١ ـ ص ٢٧١ .

(٧) انظر : أوستن وارين ، رينيه ويليك : نظرية الأدب ـ ترجمة محيى الدين صبحى ـ دمشق سنة ١٩٧٢ ـ ص ٢١٩ .

(٨) السابق : ص ٢٢٠ .

(٩) بدأ صدور هذه المجلة فى مدينة بطرسبورج سنة ١٩٠٩م .

(١٠) نشير هنا إلى مجموعة من الدراسات المشتركة أسهم فيها « شكلوفسكى » ، « بليفانف » ، « بريك » ، « جاكوبنسكى » ، وغيرهم ، ومن أبرز هذه الدراسات : « بحوث فى نظرية اللغة الشعرية » سنة ١٩١٦م ، « فنية الشعر » سنة ١٩١٩م ، وواضح أن الموضوع الأهم فى هذه الدراسات هو « لغة الشعر » .

(١١) العدد رقم ٢٧٣ .

(١٢) تعرف الأمريكيون على ميراث الشكلية الروسية ومبادىء حلقة براج عبر شخصية جاكوبسون ، فقد ألقى فى نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المحاضرات عن البنية الأنثروبولوجية ، وكان أثر هذه المحاضرات حاسما فى الدراسات البنائية الأمريكية .

وربما كان هذا هو السبب فى أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين فى اكتشاف الشكلية ، فعلى حين يرجع كتاب فيكتور ايرليتش «Russian Formalism» الى سنة ١٩٥٥م ، نرى نصوص الشكلية ومبادئها لم تتبلور فى الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف « نظرية الأدب » الصادر سنة ١٩٦٥م . لمزيد من التفصيل عن أصول البنيوية الأمريكية يراجع مقال : إميل فان تيسلار : البنيوية ، لكن على الطريقة الأمريكية ـ مجلة الفكر العربى المعاصر ـ العددان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠م ـ (بيروت) .

(١٣) يبدو هذا الأثر واضحا فى واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقة هو « رينيه ويليك » ، وقد أصدر سنة ١٩٤٦ بالاشتراك مع أوستن وارين » كتابهما الآنف الذكر : Theory of Literature الذى يعتبر فى مواطن عديدة منه وثيقة لفكر الشكليين وحلقة « براج » معا . ولمزيد من التفصيل عن الأطوار التاريخية للشكلية تراجع : « دائرة المعارف الأدبية المختصرة » ـ الجزء الخامس ـ مادة « Opoyaz » .

(١٤) أوسيب بريك فى بحث له بعنوان Sound-Figurs انظر : أوستن وارين ، رينيه ويليك : نظرية الأدب ـ ص ٢٠٧ .

(١٥) درس تينيانوف خصائص المعانى فى لغة الشعر فى كتابه : « قضية اللغة الشعرية » الصادر بموسكو سنة ١٩٢٤م ـ انظر المرجع الأسبق ، وبهذه النظرة التدريجية فى التحليل الأدبى تأثر الناقد البولندى « رومان اينجارون » ، كما تأثر بها البنائيون من بعده .

(١٦) الكلام للناقد الشكلى الألمانى « ليادربير » فى كتابه المسمى :
Stil und Form prolleme in der Literature

انظر النص وتفصيل الفكرة فى كتاب « تيموفيف » الآنف الذكر ـ ص ١٤٣ .

(١٧) عن حلقة براج ومدى صلتها بمبادئ الشكلية يراجع :
• أسس الاتجاهات البنيوية ــ (مجموعة بحوث) ــ موسكو سنة ١٩٦٤ .

• جاكوبسن : استخدام النموذج الوظيفى فى علم اللغة الأوربى ــ ضمن كتاب «الجديد فى علم اللغة» ــ موسكو سنة ١٩٦٥ م .

ومن الطريف أن نجد آثارا من هذه الفكرة الأخيرة عن الحوار الدائم بين لغة الشعر واللغة العامة عند بعض الأسلوبيين المعاصرين ومنهم «تيرنر» الذى يرى أن اللغة الأدبية تستعمل نفس العناصر اللغوية ، ولكن لتبنى منها أنظمة جديدة ، فتضيف بذلك إلى القواعد اللغوية حيث يُظن أنها تتخطاها . انظر :
G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975. p. 16-17.

(١٨) انظر : مجلة «الفكر العربى المعاصر» فى عدديها المشار اليهما سابقا ــ ص ١٠٢

(١٩) انظر : كاجان M. S. Kagan : دراسة فى دائرة المعارف الأدبية المشار اليها آنفا ، تحت عنوان : البنية Structure

(٢٠) انظر : تيموفييف : أسس نظرية الأدب ــ ص ١٣٥ وما بعدها ، ومما يجدر ذكره أن مبدأ التحول المتبادل بين الشكل والمضمون يضرب بجذوره الأولى فى فلسفة «هيجل» الجمالية ــ انظر : مؤلفاته الكاملة ــ الجزء الأول ــ ص ٢٢٤ .

(٢١) قارن نظرة الناقد الشكلى كما يقدمها كتاب : زفيجينتسف : تاريخ علم اللغة فى القرنين التاسع عشر والعشرين ــ الطبعة الثانية ــ موسكو سنة ١٩٦٠ ص ٨١ . بنظرة الناقد الجديد كما يصورها «اميل فان تيسلار» فى مقاله الآنف الذكر عن : «البنيوية ، لكن على الطريقة الامريكية ــ المرجع ذاته ــ ص ٩٦ .

(٢٢) انظر : David Dachts, Critical Approaches to literature, London, 1959, p. 243.

(٢٣) انظر عن ديناميكية العمل الأدبى دراسة لكاتب هذه السطور تحت عنوان : تذوق العمل الأدبى ــ مجلة الثقافة ــ القاهرة ــ يناير سنة ١٩٧٦ م .

(٢٤) لمزيد من التفصيل فى هذه الفكرة يراجع كتاب : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ــ ص ٣٦٢ وما بعدها ، وكذلك المراجع الموضحة به .



البنيوية

من أين ... ؟ وإلى أين ... ؟

الدكتورة نبيلة ابراهيم

(١) **البنائية أو البنيوية** ، كما يحلو للبعض أن يسميها ، كلمة اصبحت ، منذ حقبة ليست بالقصيرة ، تتردد فى أبحاث الباحثين فى مختلف فروع العلم والمعارف الإنسانية . وليست البنائية مجرد اصطلاح ، بل هى منهج تحاول الدراسات المختلفة فى العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه فى إصرار ، إلى درجة أن القارىء الذى يجد نفسه غارقا فى متاهاتها ، أصبح يتساءل عما إذا كانت البنائية فلسفة أم مذهبا ، أم هى أقرب ما تكون إلى العلم الذى يعتمد على الفروض والنظريات أم هى مجرد منهج يدعى أصحابه أنه المنهج الأفضل الذى يوصل إلى الكشف عن الحقيقة .

ونبدأ بتعريف البنائية أو ، بالأحرى ، بتقديمها إلى القارىء من خلال شرح روادها لفكرتها وفلسفتها ، ومن خلال أقوال بعض الكتاب الذين يتبنونها ويحاولون الإفادة منها فى دراساتهم مع شىء من التحفظ .

يحاول أحد الباحثين البنائيين تعريف البناء بقوله : **«لنبدأ فى تعريف البنائية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائى ، بدلاً من أن ننطلق من مفهوم فلسفى .**

والبناء لغويا أو معجميا هو الطريقة التى يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، أو جهاز عضوى ، أو أى شكل كلى . فإذا تحدثت عن بناء من الأبنية المنشأة ، فإننى لا أضع فى الاعتبار الأول المواد التى صنع منها هذا البناء ، سواء كان من الطوب أو من الحجر ، وإن كانت المادة تتحكم فى طريقة إنشائه ، كما أننى لا أفرق بين الأجزاء الرئيسية أو الفرعية فى هذا البناء ، وإنما المهم أن أحدد الطريقة التى تجتمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء مبنى يؤدى وظيفة محددة . فإذا نقلنا هذا التعريف إلى اللغة (بحث الكاتب تحت عنوان « البناء واللغة ») ، فإننا نجد التشابه قويا . فالوظيفة الأساسية للغة هى التوصيل ، التوصيل عن طريق الكلام العادى أو العمل الأدبى . فالكلام العادى يوصل المعنى بطريق مباشر ، أما العمل الأدبى فهو يوصله بطريق غير مباشر من خلال إثارة النشاط الروحى . فإذا كانت الوظيفة الأساسية من البناء الإنشائى تلبية الاحتياجات المعيشية ، فان هذه الوظيفة يقابلها فى اللغة التوصيل . والبحث عن العلاقة بين الأجزاء المكونة للبناء الإنشائى ، يساويه البحث عن علاقة العناصر اللغوية بعضها ببعض لإثبات ما إذا كانت اللغة قد أدت وظيفتها وهى التوصيل . والفرق بين البناء اللغوى والبناء المادى هو الفرق بين المجرد والحسىّ . وليس من السهل تعريف المجرد ، ولكن يمكن القول   عملية ذهنية .

فالبناء لا يبحث فى محتوى الشىء وخصائص هذا المحتوى ، بل يبحث فى علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض ، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسى أو الرياضى . وفى وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التى يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها بالبعض ، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية . ولا يعد النموذج فى هذه الحالة منفصلا عن العمل نفسه ، فهو لا ينشأ إلا من خلال الملاحظة التى تعتمد على الاختبار الذكى لهذا العمل ، بحيث نستطيع أن نقول إن النموذج هو البناء . وإذا بدا النموذج مختلفا فى طريقة تركيبه عما يبدو عليه العمل ، فإنه يعتمد عليه كلية من حيث قدرته على استيعاب كل عنصر من عناصره فى إعادة تركيبه . وكلما كان النموذج قادراً على تفكيك العناصر المكونة للعمل ، وربط بعضها ببعض على نحو يستكشف كوامنها ، وليس مرتكزاً على مجموعة من الأفكار المسبقة الدارجة ، كان مطابقاً للعمل نفسه ، أو لنقل لحقيقته الخفية .[1]

وربما مكننا هذا التعريف من أن نحدد مفهومات أساسية لفكرة البنائية نلخصها فيما يلى :

أولا : إن البناء من صنع المحلل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما . وليس هذا البناء سوى الكشف عن العلاقات المتشابكة بين عناصر العمل بحيث يصبح بناء المحلل أو الدارس هو بناء العمل نفسه .

ثانيا : إن البنائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى فى إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التى تختفى وراء الظاهر من خلال العمل نفسه وليس من خلال أى شىء خارج عنه .

ثالثا : إنها تعنى بتوجيه العناصر نحو كلية العمل أو نظامه . وليس نظام العمل أو الشىء سوى حقيقته .

ـ ٢ ـ على أن هذا التعريف يدور حول البنائية كمنهج ، ولكنه لا يفسر لنا من أين توصل الباحثون البنائيون لفكرة البناء . **وإذا كان البناء عملية ذهنية ، فهل له وجود خارجى ؟ أو له على الأقل شكل محدد فى ذهن الإنسان ؟**

يقول **جولدمان** فى تفسير مصدر هذا البناء إن الإنسان له وعى محدود . وهذا الوعى المحدود يستوعب آلاف المواقف الحسية فى نطاق عدد محدود من التصنيفات التى تتجمع فى مسارات محددة من الوعى ؛ أى أن العقل الإنسانى ، بوعيه المحدود ، يكون مضطراً لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك ، يحتفظ بها مدة طويلة لكى يحل بها مجموعة من المشكلات المتماثلة . ففى كل مرة يواجه الإنسان فيها موقفا من المواقف ، يسترجع هذا البناء لكى يصل عن طريقه إلى حل . والحل الذى يصل إليه ليس هو الحل المثالى ، بل إن الإنسان يهرب من إمكانية الوصول إلى الحل المثالى ، على حد تعبير **جولدمان**[2] .

فهل يعنى هذا أنه ليس هناك بناء ثابت مركزه فى عقل الإنسان أو خارجه ؟ هنا يؤكد **جولدمان** أن الأبنية الذهنية تتغير مع تغير المواقف والأحداث لكى تتكيف مع الموقف الجديد ؛ بمعنى أنه ليس هناك دوام للأبنية إلا فى أخص خصائصها الشكلية . إنما يتحدد البناء فى جوهره بضرورة تحقيق وظيفة فى مناسبة بعينها . وتتجمع الأبنية الصغيرة فى النهاية لتكون بناء أكبر ، يكتشفه العالم البنائى المتمرس .

هذه الفكرة ، فكرة عدم وجود البناء المركزى ، يوضحها « دريدا » أكثر من ذلك فى **مناقشة له حول فكرة المركز . فهو يقارن مرة أخرى** بين البناء الإنشائى وبناء **الفكر الإنسانى ، فيرى أن البناء الإنشائى لابد له من مركز أو محور ثابت جامد يمسك بكل ما حوله ، وإلا تخلخل** البناء وانهار . ولكن البناء **فى تعريف العلوم الإنسانية لا يمثل مركزاً ثابتا ومحدداً** ، ومن ثم **فإن البنائية تبحث عن بناء ليس له مركز . إن البناء وظيفة ، وهو لعبة حرة وفق نظام محدد . ولو كان هناك مركز للبناء ، أو** كان هذا **المركز البنائى معروفاً أو محدد الهوية من قبل ، لما كانت هناك** تلك الرغبة فى التعبير الإنسانى منذ **أن خلق الإنسان على وجه الأرض** ، ولما **كانت هذه الكثرة الهائلة من أنماط السلوك البشرى . ولكن** لما كان المركز البنائى غائبا ، **فقد اتخذت اللعبة التى تمثل الفكر الإنسانى أشكالا متنوعة لا حصر لها ، بحيث يمكننا أن نقول إنه فى غياب المركز كثر التعبير** . ولعل غياب المركز البنائى الذى يمكن أن نطلق عليه اصطلاح الحقيقة ، هو السبب فى اجتهاد الفلاسفة فى تحديد هذا المركز ، ومن ثم فى اختلاف نظراتهم الفلسفية . **فنيتشه** ـ مثلا ـ لم ير الحقيقة فى الوجود الحسى ، بل رآها فى الوجود الميتافيزيقى ؛ وفرويد رآها فى داخل النفس الإنسانية ؛ وحطم هيدجر فكرة الميتافيزيقا وأكد أن الحقيقة فى الوجود . وكل هذا السعى وراء اكتشاف مركز البناء يدعم فكرة البنائية فى أن البناء نظام له وظيفة وليس له مركز . وكل واحد من هؤلاء الفلاسفة وغيرهم قد اكتشف بناء ولكنه لم يكتشف مركزاً للأبنية جميعاً[3] .

ـ ٣ ـ ولكن إذا سلمنا بأنه ليس هناك مركز محدد للأبنية ، فإننا نتساءل : أليس هناك تشابه بين الأبنية ؟ وبتعبير آخر ، إذا كان العقل البشرى يحل مشاكله من خلال بناء ما ، وإذا كانت هذه هى صفة العقل البشرى منذ الأزل ، فهل هناك تشابه بين طرق تفكير العقل البشرى

فى استيعابه لمشكلاته ، وفى الوصول إلى طريقة لحلها ؟ هنا يتحتم علينا أن نعود إلى الأنثروبولوجية البنائية لكى نستكمل أبعاد مفهوم البناء . وإذا ذكرت الأنثروبولوجية البنائية ، ذكر «ليفى شتراوس» ، الذى لا يعد رائد الأنثروبولوجية البنائية فحسب ، بل رائد البنائيين بصفة عامة .

ويهتم علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان أولا بمعرفة الإنسان الأولى ، أو لنقل الإنسان الحقيقى غير المزيف . ومعرفة الإنسان الأولى تعنى دراسة فكره وسلوكه اللذين يتضحان من خلال أشكال التعبير اللغوى ومن خلال أنماط السلوك التى تكيف العلاقات الاجتماعية . وحيث إن أنماط التعبير ، لغوية كانت أم سلوكية ، مصدرها العقل البشرى ، فلابد أن يجمعها أساس واحد من التفكير . فإذا استطاع الباحث الأنثروبولوجى أن يلم بأنماط السلوك وأشكال التعبير ، فإن مهمته بعد ذلك هى الربط بين بعضها وبعض وفق نظام تحليلى حدده ليفى شتراوس ، كما سنشير إلى ذلك وشيكا ، بهدف الوصول إلى منطق الفكر أو نظام العقل . ولا يخص هذا المنطق والنظام العقل البدائى وحده ، بل يخص العقل البشرى بعامة . ذلك أن العقل البشرى الذى هو فى الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، يستقبل الإشارات من العالم الخارجى ويترجمها وفق نظام أساسى واحد . ومن هنا نصل إلى الفكرة الأساسية الأولى فى الأنثروبولوجيا البنائية ، وهى وحدة بناء العقل البشرى .

ويسير الجدل حول هذا المفهوم على النحو التالى :

إن ما نعرفه عن العالم الخارجى إنما ندركه من خلال حواسنا . ونحن نخلع على الظواهر التى ندركها خواصها وفقا للطريقة التى تعمل بها حواسنا ، وعلى نحو ما يكون العقل مهيأ لأن ينظم المنبهات التى تغذيه ويترجمها . ومن أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أنه يقطع استمرارية المكان والزمان التى نعيش فيها إلى وحدات بحيث نكون مهيئين لأن نفكر فى المجال الذى نعيش فيه على أساس أنه يحتوى على أعداد كبيرة من الأشياء المنفصلة التى تنتمى إلى صنوف من المسميات ، كما نفكر فى الزمان على أساس أنه يحتوى على أحداث منفصلة وليست متتابعة . ويتساوق مع هذا النظام أننا نصنع حضاراتنا مجزأة فى عناصر ، ومنظمة فى الوقت نفسه فى نظام كلى ، وذلك على نحو ما نستقبل نتاج الطبيعة مجزءاً ومنظماً .

وهنا نسوق مثالا يستدل به البنائيون لتأكيد أو توضيح هذه الطريقة التى يعمل بها العقل البشرى ، وهو أننا نرى فى حياتنا الألوان المختلفة موزعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض والأسود .. ويستقبل الإنسان هذه الألوان على نحو منفصل . ولكنها تترجم داخل العقل البشرى بوصفها إشارات لمعان لا تتأتى إلا من خلال خلق العلاقات بين هذه الألوان ، ثم يعود فيصنع من هذه المعانى شكلا أو أشكالاً حضارية . فإذا بالأبيض يتخذ مفهوما اجتماعيا غير الأسود ، وإذا بالأحمر يتخذ مفهوماً معارضاً للأخضر . وفى مرحلة حضارية أخرى يصبح اللون الأحمر علامة الوقوف فى المرور ، أى يصبح إشارة للتنبيه بالخطر فى حين يصبح الأخضر إشارة للسماح بالمرور أى بإزالة الخطر . فلما شاء الإنسان أن يبحث عن لون وسط بين الأحمر والأخضر ليكون إشارة ثالثة لها معنى آخر ، اختار الأصفر . وبهذا تصبح الألوان فى النتاج الحضارى انعكاساً لظواهر طبيعية(٤) .

على أننا نلاحظ أن هذه الألوان توجد بجانب بعضها البعض فى الحيز المكانى ، وهى فى الوقت نفسه استمرارية متصلة من ناحية علم الضوء . ولكن عقل الإنسان قطع استمرارية الزمان والمكان ، واستقبل العناصر منفصلة ، ثم عاد وجمع بينها فى شكل وحدات متعارضة ، يفصل بينها وسيط لا ينتمى إلى هذا ولا إلى ذاك . وهذا هو البناء . وكذلك نلاحظ أن اتخاذ الألوان إشارات للمرور ، ليس سوى تشكيل جديد لبناء الألوان كما حددها العقل البشرى القديم . وهذا يؤكد مفهوم ليفى شتراوس وغيره لبناء العقل البشرى القديم . فالبناء ثابت ، ولكن طريقة تشكيله ظاهريا هى التى تتغير .

وبناء على ذلك ، فإننا عندما نقوم بدراسة العناصر البنائية للظواهر الحضارية ، فإننا نقوم فى الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة العقل البشرى، وهذا الكشف يصدق على عقل الإنسان المعاصر بقدر ما يصدق على عقل الإنسان البدائى ؛ فنتاج الحضارات مختلف كل الاختلاف على السطح ، ولا يغفل الأنثروبولوجى عن إدراك هذا الاختلاف عندما يقارن حضارة الإسكيمو بحضارة الإنجليز مثلاً ، أو عندما يقارنها بحضارة سكان استراليا الأصليين . ولكن حيث إن كل الحضارات من نتاج العقل البشرى ، فلابد أن تكون هناك فى مكان ما تحت السطح ملامح يشترك فيها الناس جميعاً . وفى هذا يقول ليفى شتراوس : «والأنثروبولوجيا البنائية (فى هذه الحالة) تقدم لى نوعاً من الرضا الذهنى ؛ فهى تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد ، وتاريخى أنا من الطرف القريب ، وهى تكشف القناع عن المحركات المشتركة فى الوقت نفسه»(٥)

وخلاصة القول عند **ليفى شتراوس** أنه من خلال مراقبتنا لكيفية إدراكنا للطبيعة ، ومن خلال ملاحظاتنا **لتصنيفات** الأشياء التى نستخدمها ، فإننا نستطيع أن نستخلص حقائق محددة عن ميكانيكية التفكير البشرى . ولكن ، إذا كان للعقل البشرى بناء ، وإذا كان بناؤه هذا ينطلق من الطبيعة ومن الكون ، **فهل للطبيعة والكون بناء ؟ وهل هذا البناء هو بعينه الذى أسقطه الإنسان على فكره ؟** يجيب **ليفى شتراوس** بأن الطبيعة تحكمها ، بدون شك ، قوانين محددة ، وهذه القوانين تعرفها العلوم الطبيعية قبل أن تعرفها العلوم الإنسانية . على أن ما التقطه الإنسان من قوانين الكون والطبيعة ، يتمثل فى تلك الظواهر التى بدت له فى شكل ثنائيات متعارضة . فهناك على المستوى الكونى الحياة والموت ، والليل والنهار ، والظلمة والنور ، وفوق وتحت . وعلى مستوى المخلوقات : الرجل والمرأة ، والإنسان والحيوان ، والحيوان والطير . وهذه الثنائيات المتعارضة والمتكاملة فى الوقت نفسه ،

وغيرها ، هى التى التقطها الإنسان وكون منها بناء فكريا لحياته الاجتماعية ، فإذا بالمحلل والمحرم يمثلان التركيبة المتعارضة المتكاملة ، التى تكيف بناء حياته على المستوى الاجتماعى والجنسى والمعيشى ، وإذا به يميز بين ما هو طبيعى وما هو حضارى . بل إن الإنسان خلع هذه التركيبة على جسمه فجعل اليد اليمنى تعارض اليسرى ، نتيجة معارضة مفهوم اليمين لليسار .

إن نماذج الفكر والسلوك الإنسانى ، كما يقول البنائيون بصفة عامة ، مؤكدين أساس بناء الفكر البشرى ، لها مظهران : مظهر شعورى ومظهر لا شعورى وكلاهما يخضع لبناء معين . ومن الخطأ أن نكتفى بمظاهر الجانب الشعورى فى دراسة بناء الفكر الإنسانى . كما أنه ليس كافيا أن نرد بعض الظواهر إلى اللا شعور . فسواء كانت مظاهر السلوك والفكر على المستوى الشعورى أو اللا شعورى ، فهى ليست سوى أشكال متنوعة من التعبير أساسها بناء كلى واحد . **ومن هنا يتمثل مفهوم التحليل البنائى على أنه إجراء لتصنيف مستويات الظواهر الاجتماعية ، وربط بعضها ببعض فى مفهومات كلية واحدة** . وعندئذ **ندرك العلاقات بين هذه الظواهر فى مستوياتها المختلفة من ناحية ، كما أننا ندرك العلاقات بين النتاج الشعورى وبناء اللاشعور من ناحية أخرى** .

فالبنائيون يؤكدون وجود ميكانيزم فى الإنسان . يتحرك **بوصفه قوة بنائية . وأكثر من هذا فإن هذا الميكانيزم** ، أو بالأحرى ، **تلك المقدرة الموروثة مهيئة على نحو يتيح لها أن تحدد** الآفاق الممكنة لطريقة تكوين **الشكل الكلى أو بنائه . ومهمة التحليل** الذى **يعتمد على التفكيك والربط ، هو اكتشاف العلاقات بين مظهر** وآخر من **مظاهر الحياة الإنسانية ، أى اكتشاف بنائها** .

- ٤ - على أننا نود ، قبل أن نستطرد فى طريقة تطبيق ليفى شتراوس لهذه الصيغة التى رسمها للبناء العقلى ، أن نقف وقفة نتعرف فيها على الروافد التى صبت فى فكر ليفى شتراوس وكونت هذا المفهوم المتكامل عنده للبناء والبنائية . على أننا إذ نفعل هذا ، لا يهمنا فكر ليفى شتراوس فى حد ذاته ، ولكننا نود أن نكشف ، من ناحية ، عن إحساس المفكرين من قبل بوجود ما يمكن أن يسمى ببناء الفكر البشرى ، وجهدهم فى سبيل تدعيم هذا الحس ، كما أننا نود ، من ناحية أخرى ، أن نبرز مدى الاختلاف بين بنائية اليوم وتصورات هؤلاء البنائيين .

ولنبدأ بالأنثروبولوجيين أنفسهم . فمنذ ما يقرب من مائة عام ، حاولت مدرسة **جيمس فريزر** ، التى تسمى بالمدرسة التطورية ، أن تثبت ، من خلال الابحاث الانثروبولوجية المقارنة ، استمرارية وجود بعض الأنماط الفكرية القديمة عند الإنسان المتحضر ، وهى تلك الأنماط التى سميت بالمخلفات Survivals، وتتمثل فى بعض العادات والمعتقدات والتصورات . ولقد أثبت فريزر بقاء هذه المخلفات فى موسوعتيه **«الغصن الذهبى» و«الفولكلور فى العهد القديم»** . وهذا يعنى أن هناك اتفاقا من نوع ما بين العقول البشرية فى مستوياتها الحضارية المختلفة . وأكثر من هذا فإن فريزر قد وضح كيف أن المفهومات الأساسية لهذه المخلفات تتنكر فى أشكال حضارية جديدة لتخفى انتسابها إلى الفكر القديم . ومع هذا ، فإن فريزر لم يدّع قط أن هناك بناءً أساسيا واحداً للعقل البشرى ، بل إن تسميته لوجود التماثل بين الفكر القديم والحديث بالمخلفات ، يكشف عن مذهبه فى تطور الفكر الإنسانى بعد أن مر بمراحل حضارية تدرجت فى الرقى . فالمخلفات ما هى إلا رواسب تسربت إلى فكر الإنسان الحديث ، ولكنها لا تعنى اتفاق الفكر الإنسانى الحديث مع الفكر القديم فى بناء ما . ولهذا فقد كان فريزر يكتفى برصد ظواهر هذه المخلفات الفكرية ورصد مظاهرها المتغيرة . ومن هنا يأتى الاختلاف الحاد بين الأنثروبولوجية التطورية والأنثروبولوجية البنائية . فالأولى تكتفى برصد الظواهر . ولا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، أما الثانية فإنها تبدأ من الظاهر ، ولكنها سرعان ما تتجاوز إلى الباطن ، بحثا عن النظام الخفى .

فإذا انتقلنا إلى «**دوركايم**» الذى يقال إنه أحد الذين أثروا فى **ليفى شتراوس** ، فإننا نشير أولا إلى أن «**دوركايم**» كان معاصراً لكل من «**فرويد**» و«**دى سوسير**» ، بل إنهم كانوا جميعاً من جيل واحد . فلقد ولد «**دوركايم**» فى عام ١٨٥٨ ، و«**فرويد**» فى عام ١٨٥٦ ، و«**دى سوسير**» فى عام ١٨٥٧ . وليس غريبا أن يجمع هؤلاء فكر واحد هو فكر القرن التاسع عشر ، الذى كان ينحو إلى تفسير تعبير الإنسان وأنماط سلوكه وإبراز وظيفتها فى إطار نظام شامل . وليس غريبا كذلك أن يكون كل منهم رائد مدرسة جديدة . **ففرويد** رائد مدرسة علم النفس التحليلى ، **ودى سوسير** مؤسس علم اللغة الحديث ، وبالمثل كان **دوركايم** مؤسس علم الاجتماع الحديث . واللغة كنظام يقابلها نظام النفس الإنسانية عند **فرويد** ، كما يقابلها نظام المعايير والمعتقدات الجمعية عند **دور كايم** . ولقد تأثر **ليفى شتراوس بدور كايم** بقدر ما تأثر **بدى سوسير وفرويد** ، كما سنرى وشيكا .

فإذا بدأنا **بدوركايم** ، فإننا نجده يرفض التفسير التاريخى والسببى فى مقابل الاهتمام بدراسة نظم المعايير المتحكمة فى الأفراد ؛ وهى تلك المعايير التى تخلق إمكانيات واسعة لأنشطة مختلفة المعانى . ومعنى هذا أن **ليفى شتراوس** يتفق مع **دوركايم** فى رؤيته للنظام الاجتماعى بوصفه كتلة معقدة من الشواهد المرتبطة بالسلوك الإنسانى ، كما يتفق معه فى أن دراسة الفكر الإنسانى لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة العناصر المنفصلة لأنماط سلوكه وأشكال تعبيره ، بل لابد أن تتحقق من خلال الكشف عن النظام الذى يتحكم فى مظاهر هذه العناصر .(٦)

- ٥ - أما عن التقاء البنائية بعلم التحليل النفسى ، **فهو** يتمثل فيما سبق أن ذكرناه عن اهتمام البنائيين بصفة عامة ، وعلى رأسهم **ليفى شتراوس** ، بما سموه النشاط اللا شعورى للفكر البشرى . ومن المعروف أن **فرويد** ومدرسته يردون الأنماط السلوكية إلى التكوين النفسى الواحد للجنس

البشرى . ومن هنا جاء تقسيمهم للمستويات النفسية إلى الشعور واللاشعور .

واللاشعور ، من وجهة نظر علم النفس التحليلى ، هو تلك المنطقة التى تكبت فيها الرغبات التى لا يرضى عنها الشعور . ولهذا فان أصحاب هذا العلم يحاولون سبرغور منطقة اللاشعور بقصد الكشف عن الحقيقة الرابضة فيه ، التى تطفو أحيانا على السطح فى شكل ظواهر سلوكية على نحو ما . وهذا يعنى أن علم النفس التحليلى ، شأنه شأن البنائية ، يبدأ من الظاهر ليدخل إلى الباطن . وأنه يبحث عن النظام وراء الظواهر المتفرقة ، وهذا ما يقرُّ به البنائيون أنفسهم ، ولكنهم بعد ذلك يؤكدون أن هناك اختلافاً جوهريا بين علم النفس التحليلى والبنائية . فإذا كانت البنائية تتفق مع علم النفس التحليلى فى أنها ترى فى سلوك الإنسان معنى أعمق من المظهر السطحى ، وإذا كانت تتفق معه فى أن البناء أو النظام الذى يبحث عنه يقع فى مناطق غائرة من تكوين الإنسان الخفى ، فإن وجه الاختلاف يتمثل فى أن النظام أو البناء الذى تبحث عنه البنائية يقع فى عمق التاريخ البشرى ، وفى عمق التكوين الكونى . فى حين أن النظام الذى يبحث عنه علم النفس التحليلى يقع فى اللاشعور الذى يشكل محتواه فى النهاية حياة الفرد الفردية .

ولهذا فإن البنائية لا تميز بين حالتى الشعور واللاشعور فحسب كما يفعل علماء النفس ، ولكنها تضيف إلى ذلك مصطلح Non-conscious وهو اصطلاح يصعب ترجمته إلى العربية ، اللهم إلا إذا تجاوزنا وترجمناه بحالة خارج الشعور . ويضرب البنائيون لذلك مثالاً ، على سبيل تقريب مفهوم هذا الاصطلاح إلى ذهن القارىء ، بعملية المشى . فالمشى ليس فعلا لا شعوريا ، كما أنه ليس فعلا شعوريا كاملاً ، بمعنى أننى عندما أمشى لا أكون على وعى بحركة المشى وكيف أقوم به ، ولكننا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن ندعى أن المشى حركة لا شعورية . وأهمية تحديد هذا المستوى من الشعور بالنسبة للبنائيين ، هو أن كثيرا من أفعال الفرد فى حركة الحياة الاجتماعية يتم على هذا المستوى . فقد يمارس الفرد سلوكا تمارسه الجماعة ، ولكنه لا يتساءل عن مصدر هذه الممارسة ودوافعها . وأكثر من هذا فإن أغلب أفعاله وسلوكه على المستوى الشعورى لا يكون إلا على المستوى الجمعى . أى أنه لا يفعل الفعل منفردا ولكن من خلال الجماعة . وهنا نصل إلى اصطلاح آخر استحدثه البنائيون وهو اصطلاح Intrasubjective فنحن هنا إزاء الذات ، ولكنها الذات المتداخلة مع الجماعة ، فذاتيتها لا تكون إلا من خلال الجماعة . وهذا الاصطلاح مهم للغاية بالنسبة للبنائيين ، لأنه يمهد لفكرة البناء .

على أنه لا يفترض أن سلوك الفرد لا يكون بالضرورة إلا على هذا المستوى الجمعى . ففى كثير من الأحيان يعلو صوت الفرد بحيث لا يشعر أنه يسلك من خلال الجماعة ، بل يقف على بعد منها . وهذا السلوك الفردى لا يمارى فيه أحد . ومع ذلك فإن وقوف الفرد على بعد من الجماعة لا يعنى انفصاله عنها ، بل يعنى أنه يتخذ منها موضوعاً يتأمله . وهنا نأتى إلى الاصطلاح الثالث وهو Inter subjective الذى يعنى أن الفرد يعيش بين الجماعة لا من خلالها . حقا إن الذات فى هذه الحالة تكون مميزة ، ولكنها لم تكن تميز على هذا النحو إلا لكونها ذاتا تعيش وسط جماعة . وهذا يعنى أن هناك نمطين من الذات ، الذات التى تتكون من عدة ذوات ، والذات التى يكون الغير موضوعاً لها[٨] .

وخلاصة القول ، إن الذات التى تبحث عنها البنائية ليست هى الذات التى يبحث عنها علم التحليل النفسى . إن الذات التى تبحث عنها البنائية ذات اجتماعية ، وهى ذات قديمة وحديثة . ولا يمكن أن تتميز هذه الذات إلا مع الجماعة أو من خلال الجماعة . أما إذا كانت الذات حالة خاصة ، فربما تركها البنائيون لتكون موضوعاً لدراسة تحليلية نفسية .

ـ ٦ ـ ويبقى علينا بعد ذلك أن نشير إلى ما أفاده ليفى شتراوس من **دى سوسير** الذى يعد رائد علم اللغة الحديث . والواقع أن إفادة شتراوس من علماء اللغة المحدثين ، وعلى رأسهم **دى سوسير و ياكبسون** ، كانت إفادة مباشرة ، فما توصل إليه هؤلاء من نظم لغوية ، اتخذه **شتراوس** أساساً للتحليل . ولقد صرح شتراوس بما كان لعلماء اللغة هؤلاء من فضل على الأنثروبولوجية البنائية .

ويبدأ **دى سوسير** نظريته بالتمييز بين اللغة كنظام Langue ، واللغة كاستعمال ، كلاماً كانت أم كتابة Parole . لقد رأى أنه إذا كان لعلم اللغة أن يُعنى بكل حقيقة تمتُّ للغة بسبب ، فإن الأمر يصبح تشويشاً بالغا ، ولكى نتجنب هذا ، لابد من عزل اللغة ودراستها بوصفها نظاماً اجتماعيا ، بل بالأحرى مجموعة من الحقائق ، وأن هذه الحقائق ليست سوى أوضاع الشئون الجارية التى يرتبط بعضها ببعض فى وحدة من المعانى والأفكار التى لا تتمثل إلا فى ذهن الإنسان ، والتى يعبر عنها باللغة ، فإن اللغة إذن ليست سوى نظام إشارى (سيميولوجى) ، وهو الاصطلاح الذى استخدمه **دى سوسير** متنبئاً بمستقبل هذا العلم ، علم الإشارة ، الذى أصبح مستقلا حقا فيما بعد . واللغة بوصفها نظاماً إشاريا ليست سوى جزء من علم الإشارة العام الذى يمكن أن يدرس الأنظمة المختلفة . وإذا كان لنا أن ندرس نظام اللغة وحقيقتها ، كما يقول **دى سوسير** ، فعلينا أن ننظر إليها فى علاقاتها بالأنظمة الإشارية الأخرى . كما أننا نستطيع أن نلقى أضواء جديدة على الطقوس والعادات والسلوك الاجتماعى إذا اعتبرناها نماذج لغوية .

أما الأساس الثانى فى نظرية **دى سوسير** ، فهو ما سماه بالإشارة اللغوية . ويتلخص شرح **دى سوسير** لهذا المفهوم فى أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها . فالمسمى Sign إذن ، هو تركيبة من صورة صوتية Signifier وفكرة Signified . والعلاقة بين الصورة الصوتية والفكرة علاقة تعسفية ، بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الشجرة بصوت الكلمة ، بدليل اختلاف صوت هذا الشىء بين لغة وأخرى . فلكى ندرس اللغة إذن لابد أن ندرس وظيفة الكلمة بأبعادها الثلاثة : بوصفها مسمى ، وبوصفها صورة صوتية ، وبوصفها معنى .

وتقابل هذه الاصطلاحات فى اللغة المنطوقة أو المكتوبة : الأصوات والمعانى والشواهد أو الدلالات .

والأساس الثالث فى نظرية **دى سوسير** هو العلاقات اللغوية ؛ فحيث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ، لأن المفهوم لا يتحدد إلا فى ذهن الإنسان ، فإن دراسة الكلمات فى حد ذاتها لا يمثل بناء اللغة ، بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا فى العلاقات بين الكلمات . أى فى الوحدات اللغوية . وهذه الوحدات اللغوية تقوم على أساس التسلسل التركيبى Syntagmatic ، ولكن الترابط المعنوى بينها وبين غيرها من الوحدات أيا كان موضعها Pardigmatic ، هو الذى يبرز معناها ووظيفتها .ويقوم هذا الترابط على أساس التعارض . فلكى نميز الوحدة ، لابد من أن نكتشفها فى علاقاتها مع الوحدات الأخرى المتعارضة . فإذا اجتمعت المتعارضات أمكن لكل منها أن تحل محل الأخرى فى السياق التعبيرى.

وأخيرا نأتى إلى الأساس الرابع والأخير فى نظرية **دى سوسير** ، وهو النظام الوصفى Synchronic والنظام التاريخى Diachronic . ولقد فصل **دى سوسير** بين الاصطلاحين فى دراسته ، وعنى بصفة خاصة بالنظام الوصفى للغة . ولم يفعل هذا لانكاره تاريخية اللغة ، فلكل لغة تاريخ ما فى ذلك شك ، ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة . ولهذا فقد فضل أن يفصل بين العمليتين للتركيز على دراسة اللغة بوصفها نظاماً فى حالتها الراهنة ؛ لأن قانون التوازن الذى يربط الكلمات بعضها ببعض ، والوحدات بعضها ببعض ، ينفصل عن قانون التطور .(٩)

ثم كان لنظرية «**ياكبسون**» فى الأصوات اللغوية تأثير آخر فى بنائية **ليفى شتراوس** . ويعد **رومان ياكبسون** أحد أقطاب مدرسة براج اللغوية ، كما أنه كان زميلاً **لشتراوس** ومحاضراً معه فى نيويورك . وقد اشتركا معاً فى دراسة بعض الأعمال الأدبية . وتتلخص نظرية ياكبسون الصوتية فى الثنائيات المتعارضة بين حروف العلة (الألف والواو والياء) والحروف الصامتة الأساسية (الكاف والباء والتاء) . ويبدأ الطفل ، كمرحلة أولى من مراحل التعبير اللغوى ، بالمقابلة بين هاتين المجموعتين من الأصوات ، محدثا صوتا يتفاوت بين القتامة والحدة ، وبين الانتشار والاكتناز(١٠) .

على أنه لا يحق لنا أن نترك اللغويين الذين تركوا أثرا كبيرا فى البنائيين ، دون أن نشير إلى العالم اللغوى «**تشومسكى**» وما أحدثه من أثر فى تطور المنهج البنائى . فلقد وضع **تشومسكى** البناء اللغوى ضمن الأبنية العامة التى تستمد وحدتها المكتملة لا من القوانين البنائية الثابتة ، كما هو الحال عند شتراوس ، بل من قوانين التحول المرتبط بالتغير الاجتماعى الجذرى ، وهذا الاكتمال لا يرجع إلى النظام العام للغة فحسب ، بل يرجع إلى التنظيم الذاتى لها . وقد ترك هذا التحول فى دراسة اللغة أثره لا فى البنائية اللغوية وحدها ، بل فى نظرية البنائية بصفة عامة . فقد وضعت البنائية المتطورة مفاهيم أساسية للبناء هى : التكامل والتحول والتنظيم الذاتى . ويتكامل البناء اللغوى ، من وجهة نظر **تشومسكى** ، على مستويين ، مستوى المعايير المجردة للغة ، ومستوى الفرد الذى يتعامل مع اللغة فى شكل تعبير خلاق . ومعنى هذا أن **تشومسكى** بحث فى الشىء الثابت المتغير . فالقواعد اللغوية يرجع جذورها إلى العقل الداخلى وإلى المنطق ، وهذا يشير إلى اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا كما قال دى سوسير . ولكن هذا النظام يمكن الفرد من أن يؤديه بوسائل مختلفة . وفى هذه الحالة يكون للمشاعر لغة خاصة بها . وقد أتاح **تشومسكى** بذلك الفرصة لإعادة الثقة فى استخدام علم النفس فى المجالات الإنسانية المختلفة ، على المستوى الفردى والجماعى . ولهذا نشأ إثر ذلك ما يسمى بعلم النفس اللغوى .

ـ ٧ ـ

ونعود مرة أخرى إلى البنائيين الأنثروبولوجيين ، إلى **ليفى شتراوس** . لنرى إلى أى حد أفاد فى تطبيقاته من البنائيين اللغويين ، ثم نرى فيما بعد إلى أى حد أفاد النقد الأدبى منه ومن اللغويين معا .

عندما يتحدث **ليفى شتراوس** ومن تبعه من البنائيين عن منهجهم وهدف هذا المنهج ، فإننا نحس أنهم ينقلون كلام **دى سوسير** عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجى والاجتماعى . أما عندما ينطلق **ليفى شتراوس** إلى مجال التطبيق ؛ فهو ينفرد ولاشك بخصائصه التى دفعت الكثيرين إلى أن يقفوا على بعد منها ، بعد دراستها دراسة جديدة ، وأن يتساءلوا عما إذا كانت النتائج التى توصل إليها حقيقة أم هى مجرد لعبة ، وعن جدوى هذه التحليلات المستفيضة الشاملة .

فليفى شتراوس يتحدث عن الوحدة (سلوكاً كانت أم نظاما اجتماعيا أم وحدة لغوية) . التى تعد فى حد ذاتها نظاماً مغلقاً ومتجانسا من الإشارات . ثم تتجانس الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعاً لإشارة أخرى . ولا يتكشف مغزى هذه الإشارات أو الاصطلاحات إلا عندما تتحد داخل نظام كلى . وهذا الكلام يتفق مع فكرة نظام اللغة عند **دى سوسير**.

وهو يتحدث عن البناء الذى يختفى وراء العمليات العامة ، وكل منها يعارض الآخر . فبينما يتميز البناء بالمحافظة والسكون والتبلور ، تتميز العمليات بفوضويتها واعتمادها على المصادفة . ولكن عندما تخضع هذه العمليات للتحليل البنائى ، فإنها تكشف عن النظام الذى يختفى وراءها .

وهو يتحدث عن استقلال البناء عن تيار الزمن ؛ فكل بناء يحل محله آخر ، وقد يحدث فى البناء تحويلات عن طريق العمليات التبادلية والتعويضية ، ولكنه يظل ثابتا فى أساسه ، سواء نظر إليه فى اتجاه أفقى عبر التاريخ أو رأسى من خلال التكوينات الحضارية . وهذا يذكرنا بفصل دى سوسير نظام اللغة عن تطورها التاريخى ، كما يذكرنا بتمييزه بين التحليل الأفقى والتحليل البرادجماتى .

وهو يتحدث عما يمكن أن نسميه بالقانون المغناطيسى الذى يربط بين الوحدات ، ابتداء من أصغر الوحدات حتى أكبرها ، لأن كلا منها يمثل بناء صغيرا فى حد ذاته ، ثم تتجمع الأبنية الصغيرة لتكشف الحقيقة عن جوهر البناء الكلى . ولهذا فإن ما يصدق على الاصوات اللغوية يصدق على الجملة وعلى العمل الأدبى كله . وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبى المتكامل يصدق ، من ناحية البناء ، على نظام الطعام ، وأسلوب اللباس ، والأنظمة الاقتصادية ، ونظام العلاقات الاجتماعية .. إلى غير ذلك .

هذه النظرات وغيرها تشير بوضوح إلى تأثر **ليفى شتراوس** بآراء **دى سوسير** ، سواء فيما يختص بتأكيده نظام اللغة ، أو فيما يختص بالأسس التى وضعها لهذا النظام .

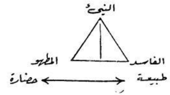
فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى المجال التطبيقى عند **ليفى شتراوس** ، فإننا نبدأ بالإشارة إلى تلك الوحدة الثنائية المتعارضة التى شغلت **ليفى شتراوس** وسيطرت على جميع أبحاثه وتحليلاته ، ونعنى بذلك المقابلة بين ما سماه الطبيعة والحضارة .

فمن المسلم به أن الإنسان انتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أن بدأ يدرك تميزه عن الحيوان . على أن الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية لم يتم دفعة واحدة ، بل تم على دفعات . وهذا التغيير الذى كان يحدث كل مرة ، كان يتم بدافع من بناء محدد لفكر الإنسان ، وهو معارضة ما هو كائن بما يمكن أن يكون . فاذا وصل إلى حل . فإن هذا الحل يحمل فى ثناياه وسطاً بين ما كان طبيعيا وما أصبح حضاريا . وما يلبث هذا الحل الذى توصل اليه أن يمثل مشكلة أخرى تمثل متعارضين آخرين بينهما وسط،وهكذا .

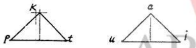
ويشير ليفى شتراوس إلى اصطلاح التابو ، أى المحرم ، بصفة خاصة . فبقاء هذا الاصطلاح ماهو إلا أثر من آثار هذا الجدل بين الطبيعى والحضارى . فمعنى المحرم أن هناك ما يعارضه وهو المحلل . ووجود المحرم إلى جانب المحلل يعنى أن الإنسان أدرك منذ الزمن القديم ضرورة إلغاء نظام لم يكن الإنسان يفرق فيه بين المحلل والمحرم . فلما وضع التصنيف الجديد للعلاقات الجنسية المسموح بها على المستوى الاجتماعى ، ظل يحتفظ بهذا الاصطلاح ، أى التابو ، الذى يشير إلى القديم والجديد معاً ، أى الطبيعى والحضارى .

وعلى هذا النحو من البناء الفكرى ، نظم الإنسان طعامه ، أو لنقل ، نقله من مرحلة طبيعية إلى مرحلة حضارية . والمرحلة الطبيعية تعنى أنه كان يأكل النيىء وحده ، لحما كان أم نباتا . ثم عرف النار ، وهى عنصر طبيعى كذلك ، فاستغلها فى الشواء ، وفى تدخين السمك للاحتفاظ به لمدة طويلة . وإلى جانب هذا عرف الطهى عندما صنع الأوعية ، أى عندما دخل الحضارة . ثم استمرت هذه النظم فى الطعام مجتمعة . وما تزال مجتمعة حتى اليوم . وهى تشير إلى الطبيعة و الحضارة . فالنيئ يمثل الطبيعة ، وبالمثل المشوى والمدخن ، إذا لم يستعمل فى صنعهما وسيلة حضارية . ويظل المطهو بعد ذلك إشارة للحضارة . ولكن هذا الشئ الذى يحمل معنى الحضارة يحمل فى الوقت نفسه معنى الطبيعة ، لأنه ، نتيجة لاحتفاظه ، بنسبة كبيرة من الماء ، يقبل التلف بسرعة ، شأنه فى هذا شأن المأكولات الطبيعية التى تتلف بسرعة لاحتفاظها بالماء .

ومثلث ليفى شتراوس فى الأطعمة مشهور ، وهو يرسمه على النحو التالى :



ويقال إن **ليفى شتراوس** استعار هذا المثلث فى الأطعمة من مثلث ياكبسون فى الأصوات اللغوية الذى سبق شرحه ، والذى رسمه كذلك على النحو التالى :



ثم يمضى **ليفى شتراوس** فى جدله حول الأطعمة فى نطاق مفهوم الطبيعة والحضارة . فيبين أن الإنسان المتحضر قلب المفهوم الأساسى لهذه الأطعمة . فإذا باللحم المشوى والمدخن يمثلان طعاماً أرقى من المطهو (أى المسلوق) على الرغم من أن المشوى والمدخن يمثلان مرحلة طبيعية . والمطهو يمثل مرحلة حضارية ، كما سبق أن ذكرنا . وإن دلّ هذا على شىء ، من وجهة نظره . فإنما يدل على أن بقاء العنصر الطبيعى ، فى شكل ما ، يمثل الوساطة بين الطبيعة والحضارة .

ويظل ليفى شتراوس ينقب فى كل جوانب الحياة الإنسانية بقصد الوصول إلى مزيد من الكشف عن بناء فكر الإنسان من خلال طريقة تعامله مع الأشياء . فإذا به يكتشف أن الدخان (التبغ) وعسل النحل اللذين هما من نتاج الطبيعة ، قد حولهما الإنسان من الطبيعة إلى الحضارة عندما استخدم النار فى تدخين التبغ فحوله إلى ما يشبه الغذاء . وكذلك عندما استخدم النار فى طرد النحل من حول العسل،ثم استطاع جنيه ونقله من وضعه فى الطبيعة إلى غذاء فى جسمه .

وهكذا نرى كيف يتحرك ليفى شتراوس فى مستويات اجتماعية مختلفة ، **ليبين كيف يحل الإنسان مشاكله من خلال بناء فكرى ثابت** . وهذا البناء يستخدمه فى أشكال مختلفة ، حسبما يتفق وطبيعة الموضوع

ونوعيته . **المهم أن نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظما إشارية لتكشف عن البناء الفكرى** . ولهذا فقد تكلم البنائيون بإسهاب عن الإشارات غير اللغوية ، وذلك جريا وراء فكرة الإشارات اللغوية عند دى سوسير .

وقد استطاع «رولان بارت» الذى جمع فى أبحاثه نقاش البنائية بأسره على مع شىء من الوضوح النسبى ، استطاع أن يوضح فكرة الإشارات غير اللغوية من خلال جداول وضعها لنظم الأكل واللبس ، مستخدما فى ذلك اصطلاحى دى سوسير الرأسى paradigmatic والأفقى Syntagmatic . فمجموعة الملابس التى يصطلح على لبسها مجتمعة من الرأس حتى القدم ، تشير إلى المناسبة أو الزمن الذى ترتدى فيه ، فى الحزن أو فى الفرح ، فى الصباح أو فى المساء . وهى فى هذا تمثل اللغة من حيث هى تركيب متسلسل . **أما قطع الملابس التى لا يمكن أن تلبس فى وقت واحد على جزء واحد من الجسم** ، وإنما تلبس بالتبادل ، **فهى تساوى اللغة من حيث كونها وحدات متغيرة تخضع** لمسمى واحد ، مثل الأسماء والأفعال ، أى أنها تساوى اللغة فى نطاقها الرأسى . وبالمثل فإن الأطباق المتتالية التى تقدم فى وجبة واحدة تمثل الجملة ، كما أن الأطباق المختلفة التى يختار واحد منها حسب الوجبة فهى تمثل نظام اللغة من حيث كونها وحدات أساسية تتغير وتتبدل .(٥)

ـ ٨ ـ

على أننا لا نستطيع أن ندعى أننا عرضنا فكر شتراوس وغيره من البنائيين كاملا من خلال هذا العرض السريع ؛ فلقد كتب ليفى شتراوس وحده مؤلفات ضخمة ، ومقالات مسهبة ، مزج فيها بين النظرية والتطبيق ، كما وضع فيها الأسطورة إلى جانب السلوك الإنسانى ، ووضعها كليهما إلى جانب نظم الحياة المختلفة ، مستغلا تلك المادة العريضة فى بلورة بناء فكر الإنسان . على أنه لا يدعى أن هذا البناء هو هدف فى حد ذاته ، بل هو مجرد أسلوب ذهنى لتنظيم الحياة والوصول بها من حالة اللا توازن الذى يشعر به الإنسان فى فترة من الفترات إلى حالة التوازن . وكلما عادت حالة اللا توازن ، عاد العقل ليعمل بناءه فى إعادة خلق التوازن .

ويمثل تحليل شتراوس للأسطورة ، أو بالأحرى الأساطير ، يمثل جهداً آخر مكملاً لفكرة البناء الذهنى . ويرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة التى ألف فيها كتابا من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان «منطق الأسطورة Mythologica» ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنسانى . فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإشارى ، وهى تجمع بين كل خصائص الفكر الإنسانى . وهى تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هى قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة . ولهذا فقد حدد ليفى شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة بقوله : «إننى لا أدعى أننى أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكننى أسعى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة فى عقل الإنسان دون أن يكون واعيا بالحقائق»(١١) . ولهذا فقد شبه شتراوس عملية الأسطورة بعمل الـBricolage ، وهو اصطلاح فرنسى يعنى ذلك الشخص يستطيع أن يصنع شكلا أو أشكالا متكاملة من عناصر مفتتة متفرقة مختلفة .

والآن ، كيف يحلل **ليفى شتراوس** الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقا للتحليل الموسيقى ووفقاً للتحليل اللغوى . فالموسيقى ، ومثلها اللغة ، تتكون على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية . فالعناصر الأفقية فى الموسيقى هى الميلودى ، والعناصر الرأسية هى الهارمونى ، وكلاهما يكون النغم الموسيقى المتكامل . واللغة أفقية ، أى تركيبية ، عندما ترص الكلمات بجانب بعضها البعض . وهى فى الوقت نفسه رأسية ، متمثلة فى وحدات وفى تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أيا كان مكانها من التعبير .

وتحليل **شتراوس** لأسطورة أوديب مشهور . ومع ذلك فنحن نسوقه للقارىء باختصار لكى تتضح فكرة البناء كاملة عند شتراوس . وتتلخص أحداث نص أسطورة **أوديب** الذى اختاره **شتراوس** من هذه الأحداث المتسلسلة التالية :

١ ـ كادموس يبحث عن أخته أوروبا التى اغتصبها زيوس .

٢ ـ كادموس يقابل التنين ويقتله .

٣ ـ يولد من أسنان التنين المخلوعة الأخوة الاسبرطيون ويقتل بعضهم بعضا .

٤ ـ أوديب يقتل أباه لايوس الذى يعد أحد خلفاء كادموس فى الحكم على طيبة .

٥ ـ أوديب يقتل أبا الهول (أو أن أبا الهول ينتحر بعد أن حل أوديب لغزه) .

٦ ـ أوديب يتزوج أمه بعد أن يعتلى عرش طيبة خلفا لأبيه لايوس .

٧ ـ إيتوكليس يقتل أخاه بولينيكس ، وهما ابنا أوديب من أمه جوكاستا .

٨ ـ أنتيجون تدفن أخاها بولينيكس ، على الرغم من أن هذا كان محرما عليها ، وعلى الرغم من تحذير خالها كريون لها .



(١)	(٢)	(٣)	(٤)
١ ـ كادموس يبحث عن أخته	....	....	لابداكوس (والد لايوس) معناه الأعرج .
٢ -	....	كادموس يقتل التنين	لايوس (والد أوديب) يعنى مشلول اليمين
٣ -	الأخوة الاسبرطيون يقتل بعضهم بعضها	....	أوديب (يعنى صاحب القدم المتورمة)
٤ -	أوديب يقتل أباه	....	....
٥ -	....	أوديب يقتل أبا الهول	....
٦ - أوديب يتزوج أمه	....	....	....
٧ -	إيتوكليس يقتل أخاه	....	....
٨ ـ أنتيجون تدفن أخاها	....	....	....

هذه الأحداث يرتبها ليفي شتراوس فى نظام أفقى ورأسى ، بحيث يقدم النظام الأفقى أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلاً زمنيا ، فى حين تقدم النظام الرأسى بناء الأسطورة . وبذلك يكون التحليل على النحو التالى :

وإلى هنا يقف **شتراوس** فى نص الأسطورة ، التى تعد وحدة من مجموعة من الأساطير السابقة واللاحقة لها . وكل أسطورة تعد وحدة فى حد ذاتها ، ولكن الأساطير جميعا تتجانس فى تحليلها ، وتعد تشكيلات لبناء واحد . ولا محل الآن لذكر هذه المجموعة الكبيرة من الأساطير السابقة واللاحقة لهذا النص . ولكننا نحيل القارئ إلى قراءتها كاملة فى كتاب **شتراوس** عن منطق الأسطورة السابق ذكره ، أو فى كتاب «لينتش» عن **ليفى شتراوس** .

وعلى كل ، فنحن هنا بإزاء أربعة أعمدة . وتمثل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت فى نظامها الأفقى متسلسلة حسب أرقام الأحداث . ولكن كل عمود يحمل فى حد ذاته مجموعة من الأحداث المتناسقة حول معنى واحد وإن اختلفت تشكيلاتها . فالعمود الأول يمثل المبالغة فى قرابة الدم Overrating of blood relations أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم (Underrating of blood relations) والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش المهول فقتله أو تسبب فى قتله . أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئا أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهى كلها تشترك فى ان هذه الشخوص لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادى .

فإذا كانت عناصر كل عمود تقدم دلالة واحدة ، فما علاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليفي شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متعارضة ومكملة لبعضها بعضا فى الوقت نفسه . فالمبالغة فى تقدير القرابة يقابله المبالغة فى عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نفهم للأسطورة معنى . ولابد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها ، وهذا المرجع هو المعتقد . فقديما كان الإغريق يعتقدون فى الخلق الآلى للإنسان ، بمعنى أن الإنسان يخلق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية أخرى . فالأبناء قد خلقوا من أسنان التنين بعد خلعها . كما أنهم كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فجوة فى باطن الأرض يقف عليها الوحش المهول حارساً ، حتى إذا برز الإنسان من الحفرة ، أصابه الوحش إصابة لا تمكنه من السير السليم . فلما فكر الإنسان فى هذه الظاهرة على نحو جدلى ، بحيث يصل إلى حل يتنافى مع الفكر القديم ، كان يتحتم عليه أن يقتل الوحش ، أى أن يختفى التنين كسبب فى إحداث هذه الظاهرة . ولكن يظل الإنسان يحمل أمارة الوضع القديم ، أو لنقل الفكر القديم ، وهو الوسط كما سبق أن ذكرنا ، بين الطبيعة والحضارة .

على أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تساءل الإنسان : فإذا كنت لم أخلق على هذا النحو ، فكيف خلقت إذن ؟ أو بالأحرى ، مم خلقت ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خلق من إنسان . ولكن هل خلق من إنسان أم من إنسانين ؟ وهنا تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة بتخبط أوديب الجاهل بالحقيقة ، فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه . فلما عرف الحقيقة بعد ذلك ، بأن الذى قتله كان أباه ، وأن التى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة . فلما اتضحت هذه الحقيقة انتحرت الأم ، وسمل أوديب عينيه . ولعل فى هذا دلالة رمزية عميقة لهذه المفارقة ، وهى أن الإنسان عندما كان مبصراً لم يكن يرى الحقيقة ، فلما عرفها أصبح غير قادر على الإبصار ؛ وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن ارتكب الشيء المحرم . وفى هذا صراع آخر بين المحلل والمحرم ، وهى الفكرة التى شغلت شتراوس .

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قدعبرت عن هذا الموضوع على هذا النحو ؛ فربما شغلها هذا الموضوع أو شغلها غيره عنه . المهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويحلها فى أساطيره . وما يلبث هذا الحل الوسط أن يثير متعارضين آخرين فيجد حلا وسطا لهما ، وهكذا دواليك .. وبهذا تكون الأسطورة ممثلة لبناء الفكر البشرى ، لا لمحتوى الفكر البشرى . وبالإضافة إلى هذا ، فإن ما تقوله الأساطير جمعاء لا يقال بطريق

مباشر ، **أو لا يقال إلا مغلفا بالغموض والرمز ، ومع هذا فإن ما تقوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .**

ولعلنا نستطيع أن نتمثل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوجى البنائى إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها فى وحدة واحدة ، على أساس أنها نظم إشارية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنسانى وكيف توصل إلى العملية الذهنية التى تنظمها .

وإذا كان تحليله لهذه الأنشطة وفقا للبناء أو النموذج الذى تصوره ، له ماله وعليه ما عليه ، فإننا نرجىء هذا الآن إلى أن نفرغ من عرض موقف البنائيين من الأعمال الأدبية على المستوى الفردى ، أى بعد أن نقدم تصوراً موجزاً ، ولعله يكون واضحا ، للنقد البنائى .

ـ ٩ ـ لا شك أن الاتجاه البنائى بصفة عامة ، سواء أكان ذلك فى الدراسات الأنثروبولوجية أم فى الدراسات اللغوية أم النفسية ، قد غير مسار النقد الأدبى ، وغير الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبى ووظيفته الاجتماعية . ومما لا شك فيه كذلك أن تطلع النقاد ودارسى الأدب ، لم يكن سوى تعبير عن رغبة ملحة فى البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعى .

وربما كان كثير من دارسى الأدب ونقاده يتعاملون ، من قبل ظهور الحركة البنائية ، مع النصوص بدافع إحساس عميق بأن العمل الأدبى وحدة متكاملة ، وأن كل عناصر التعبير فيه تتضافر حول هذه الوحدة . ونخص بالذكر كتابين ظهرا فى عام واحد . هو عام **١٩٢٩** هما ، كتاب **أندريه يولس** السويسرى تحت عنوان « **أشكال بسيطة** » ، وكتاب **فلاديمير بروب** الروسى تحت عنوان « **مورفولوجية الحكاية الخرافية** » . فكلا الكتابين تناول مادته من خلال نظرة بنائية ، أى على أساس أنها تخفى حقيقة لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال تحديد وظيفة كل وحدة فى علاقاتها بالوحدات الأخرى .

حقا إن هذين الدارسين لم يكونا منتمين إلى مدرسة بنائية ؛ فالأول كان **محللا** للأدب الشعبى من الطراز الأول ، ولا نعرف له كتابا سوى هذا الكتاب ، والثانى كان من المدرسة الشكلية الروسية التى عارضها البنائيون وعلى رأسهم ليفى شتراوس . ولهذا فإن الكتابين لم يسلكا ، على الرغم من نظرتها البنائية ، طريقة تحليل البنائيين ، كما لم يستخدما النماذج التحليلية التى عرفت لديهما . ولقد أدرك دارسو الأدب قيمة الكتابين مؤخرا ، فأشادوا بهما وترجموهما إلى لغات كثيرة .

والآن ما موقف النقد البنائى من العمل الأدبى على المستوى الفردى ؟ ربما لم تصطدم البنائية بمجال من مجالات التعبير الإنسانى كما اصطدمت بالتعبير الأدبى الفردى . ذلك أن المباحث السالفة الذكر ، ونعنى بها اللغوية والنفسية والأنثروبولوجية ، لا يمارى أحد فى أن جانبا أساسيا فيها ينتمى إلى العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى . ولكننا الآن بإزاء أعمال تصدر عن أفراد تشملهم الحركة التاريخية التى مرت بمراحل كثيرة من تطور الفكر البشرى ؛ **فكيف يمكن إذن أن يوفق المنهج بين نظريته من إهمال التاريخ من ناحية ، وبناء الفكر البشرى من ناحية أخرى ، وبين حركة التاريخ وتغير نماذج الإبداع الأدبى ، فضلا عن فرديته ؟** .

والحق يقال إننا نستمتع فى هذا المجال بمناقشات ومحاولات لطيفة ، فضلا عن أننا نستمتع بجهود محللى الأدب فى تأكيد أن الأدب إبداع يستغل كل طاقات اللغة ، وأنه فى الوقت نفسه يرتبط كل الارتباط بروح العصر ومشاكله . أما مشكلة الفرد المبدع ، فهى ما تزال محل نقاش كبير ، ولم تحسم حتى الوقت الراهن لصالح الفرد كلية .

فإذا دافع البنائيون عن فكرتهم الأساسية فى أن مبدع العمل الفنى عقل بشرى أولا ، بصرف النظر عن كونه عقل فلان أو فلان ، وبصرف النظر عن أنه عاش فى أى عصر من العصور ، ولأنه ثانيا يتعامل مع اللغة التى تمثل نظاما فى حد ذاتها ، ولأن الكاتب المبدع ، من ناحية ثالثة ، يموت ويبقى عمله وحده ، وإذا دافعوا عن نظريتهم بأن اختلاف أشكال التعبير من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، ما هو إلا تحويلات فى البناء الأساسى ، وتوليدات اجتماعية تصب فى التعبير ، متمثلين فى ذلك بالأبنية الجيولوجية التى تتكون من طبقات متراصة بعضها فوق بعض ، ومختلفة فى التكوين والأعمار ، ومع ذلك تنتمى جميعها إلى التكوين الأرضى الواحد ـ إذا دافع البنائيون عن وجهة نظرهم بهذه الحجج ، رد عليهم المتشككون بأن البنائيين نسوا ، فى زحمة هذا الجدل ، أن يبينوا على أى نحو يمكن أن يبنى النظام الفكرى من ظروفه وملابساته الخاصة ، وكيف يمكن أن يتحول الإنسان من فكر إلى آخر .

ويسلم هؤلاء المتشككون بما يطالب به البنائيون من أن تحليل العمل الأدبى أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة ، تشمل معرفة التراث ، وتعبير الإنسان البدائى والشعبى ، ونظم اللغة ، وربما النظم الرياضية والطبيعية ، لكى يتوصلوا حقا ، كما يريد البنائيون ، إلى طريقة صياغة المبدع لرموزه ، وطريقة صياغته لبناء فكره . ولكن كل هذا لا يعنى على الإطلاق إلغاء التاريخ وإلغاء الذاتية .

ومن هنا برز من بين البنائيين من نجده ملتزماً بأساس البنائية فى مفهوم الأدب ولكنه فى الوقت نفسه يرى ضرورة الربط بين التعبير الأدبى وحركة تطور الأنظمة الاجتماعية . فالأديب يتعامل مع لغة إشارية ، ولابد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة فى انسجام كلى أساسه التسليم بأن هذه العناصر قابلة لأن يقارن بعضها ببعض عندما تتحرك فى حركة رمزية نحو النظام . فالنظام إذن لا ينبع من الخارج بل إنه ينبع من الداخل . ومهمة الناقد إذن هى أن يكشف عن الحركة الداخلية التى تحكم هذا النظام ، مستعينا بكل ما توصلت إليه الأبحاث اللغوية الحديثة من كشف عن طاقات اللغة ونظامها . فإذا توصل الناقد فى النهاية إلى إدراك النظام

الذى يحكم العمل الفنى ، برز المغزى ، ولا نقول المعنى ، من تلقاء ذاته . ولا يعد هذا المغزى تعبيراً عن مشاعر خاصة ، كما كان النقاد القدماء يرون ، بل إنه تفاعل حى نابض بين الفرد وأحوال عصره .

ويمثل لوسيان جولدمان هذا التحول فى نظرة البنائية للعمل الأدبى . فالبناء يكون مجرد فرض إذا اختص بعمل واحد ، ولكنه يكون حقيقة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيبا زمنيا ، بحيث تكون هذه الأعمال مجالا لدراسة النظم السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية ، التى تمثل عناصر فى بناء كل عمل . ثم يعود الناقد إلى الحياة ليرى إلى حد ينعكس بناء الحياة الممثل فى هذه النظم ، فى هذه الأعمال الأدبية . ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفنى وبناء المجتمع .

ومن هنا نرى أن لوسيان جولدمان يمثل البنائية المتطورة ، وهى التى تسمى **البنائية التوليدية . وهى تتلخص فى إخضاع مجموعة من الأعمال التى يحتوى كل منها على بناء نسبى فى حد ذاته ، وربطه بالبناء الكلى الذى تولدت عنه** . فجولدمان يقف ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد ، وإنما يتمثل البناء فى أعمال الفرد مجتمعة حسب تطورها الزمنى ، بشرط ألا تعزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخى . وهنا تتمثل وجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف بين كل من جولدمان وشتراوس . فهما يتفقان معا فى أن البناء يتولد فى أعمال كثيرة ، ولكن جولدمان يختلف عنه بعد ذلك فى ضرورة الربط بين المجال التاريخى الذى نشأ فيه العمل الأدبى والعمل نفسه . فهو لا يبحث إذن عن البناء الكلى الموروث فى الجنس البشرى ، كما يفعل **شتراوس** ، بل هو يبحث عن بناء المجتمع منعكساً فى البناء الفنى . إن **شتراوس** يبحث عن بناء كلى ثابت غير مرتبط بإنسان بعينه أو بتاريخ ، أما **جولدمان** فيبحث عن بناء مرتبط بإنسان يعيش فى زمان ومكان محددين .

ولم يكن **«رولان بارت»** فى درجة وضوح جولدمان وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبى بتفاعلات عصره . فهو مرة يقول إن أى عمل أدبى يمكن أن يكون محل دراسة نقدية ورؤية جديدة ، بصرف النظر عن المجال الاجتماعى الذى نشأ فيه . فهو من خلال هذه الرؤية يعد عملاً رمزيا ، والرمز هنا يعنى الشىء الذى يحتوى على معنى غزير يحتمل التأويلات والتفسيرات .

ومرة أخرى يقول **إن الموضوع الكلى المتكامل ، الذى يجمع بين نشاط الفن والحياة ، وهو الذى يكون مادة التحليل الأدبى . ولكنه يقطع ، بالنسبة لذاتية الفرد ، بأن العمل الفنى ينقطع حبله السرى عن مؤلفه بمجرد أن يفرغ الكاتب منه** . أما العمل الذى يظل مرتبطا بمؤلفه فهو العمل الفاشل . وإذا درس هذا العمل فإنما يكون على مستوى التاريخ الأدبى وليس على مستوى النقد الأدبى .

ولعل ارتباط بارت باللغة ونظامها ، وانعكاس هذا النظام فى العمل الأدبى ، جعله يهتم بالنص من حيث هو تكوين لغوى يعكس موقفا اجتماعيا عاما . فهو يقول فى هذا المعنى :

«إن الأدب واللغة يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر ... **وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن أسميه ، مؤقتا ، النقد السيميولوجى ، حيث أننى لا أجد اصطلاحاً آخر أوفق منه . وليس النقد السيميولوجى مرادفاً للأسلوبية ، حتى الأسلوبية فى ثوبها الجديد ، بل هو أكبر وأبعد منها بكثير . ذلك أن النقد السيميولوجى لا يهتم بالصيغ التى قد تأتى عفوا ، بل يهتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة وهذه العلاقة لا تعنى عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً ، بل إنها على العكس ، تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية ، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية » .** (١٢)

وهنا يبدأ بارت فى الإشارة إلى مجموعة من حقائق هذه الأنثروبولوجيا اللغوية التى تتزحزح بوصفها حقائق لغوية ، لكى تصبح حقائق أدبية ، عندما تنتقل إلى لغة الأدب . وتتلخص هذه الحقائق فيما يلى :

أولا : إن من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبيه على أنه ليس هناك لغة ليس لها نظام ، قديمة كانت أم حديثة ، بدائية كانت أم متطورة .

ثانيا : إن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر . إن الإنسان لم يوجد قبل اللغة ، وليس هناك حالة واحدة تشير إلى أن الإنسان عاش منفصلاً عن اللغة . فاللغة هى التى ميزت الإنسان وليس العكس .

ثالثا : إن علم اللغة علّمنا ، منهجيا ، أن هناك شكلا جديدا من الموضوعية يخالف الموضوعية التى قبلناها من قبل بالنسبة للعلوم الإنسانية . فقد كنا نتعامل مع العلوم الإنسانية على أن نقبلها قبولاً كليا . أما اليوم فإن علم اللغة يقترح أن نميز بين مستويات من التحليل ، وأن نصف العناصر المميزة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار فإن علم اللغة الحديث ، يقدم لنا المنهج الذى يمهد الطريق لجلاء الحقيقة ، لا المنهج الذى يشير إلى الحقيقة فى حد ذاتها .

ومن ناحية أخرى فإن علم اللغة يطلب منا أن نعرف أن الحقائق الحضارية ليست مثل الحقائق البيولوجية والفزيائية . إن الحقائق الحضارية لها مظهر مزدوج ، بمعنى أنها تحيلنا دائما إلى الشىء الآخر ، وهى فى النهاية نظام متكامل من الرموز التى تحكمها عمليات واحدة . وليست الحضارة فى كل مظاهرها سوى لغة ، وليس النقد السيميولوجى سوى جزء من هذه اللغة .

ومن هذا المنطلق يشرع بارت فى تقديم بعض التصنيفات الأساسية فى نظام اللغة بصفة عامة ثم يبين كيف تتزحزح هذه التصنيفات من كونها جزءاً من نظام لغوى ، إلى الأدب ، لتقوم بوظيفة اجتماعية على مستوى آخر .

وربما تمثلت أهم هذه التصنيفات فى صيغ الزمن فى اللغة وفى صيغ الضمائر .

فكل لغة تعرف الزمن الماضى والحاضر والمستقبل . والزمن الماضى زمن تاريخى ؛ فالتاريخ ماض ولا يُشعر بغير الماضى . أما الزمن الحاضر فهو الزمن الإخبارى ، الذى لا يوحى بأكثر من بعد الحاضر الذى يحكى عنه . فإذا دخل الزمن فى صميم العملية الأدبية ، تداخلت الأزمنة جميعا لتدل على الحضور الدائم . فالقصة على سبيل المثال ، تتحدث عن شىء حدث ، ولكن هذا الذى حدث حضور دائم . ذلك أن الشخص الذى تتحدث عنه القصة ، أو يتحدث فى القصة ، محكوم بكونه مطلقاً وليس شخصا غائبا يحكى عنه القاص . ولكون هذا الشخص مطلقاً ، فإن الفعل لابد أن يوحى دائماً بالحضور .

ثم إن كل لغة تعرف ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، أى أنها تعرف المقابلة بين الحضور المتمثل فى **أنا وأنت** ، والغياب المتمثل فى **هو** . **وأنا وأنت** فى الوقت نفسه متعارضان ، إذ أن **أنت** تعنى غير الأنا ، كما أن الأنا تعنى الموقف الترانسندنتالى بالقياس إلى **أنت** . ذلك أن **أنا** مندمج فى الموضوع **وأنت** خارج عنه . على أنه فى الوقت نفسه يمكن أن يكون **أنا وأنت** ، **وأنت وأنا** . أما الغائب فهو بعيد عن هذا التبادل ، بل هو من الناحية اللغوية لا يعكس الحالة الراهنة للكلام ، لأنه غير موجود ؛ على عكس الأنا التى تعنى من الناحية اللغوية ، الشخص الذى يمثل الحالة الراهنة من الكلام . وخلاصة القول ، فإن كل لغة تعرف حضور الشخص ، **أنا وأنت** ؛ وغياب الشخص **هو** . وهو فى لغة الأدب ليس شخصا محدداً ، بل هو لا شخص وقد تعودنا فى القصة أن نجد ضميرين يتحركان فى آن واحد ، الضمير الذى يتكلم ، والضمير الذى يحكى عنه الحدث . وحيث إن الحدث الماضى فى القص لا يوحى إلا بالحاضر ، فالضمير الذى يُحكى عنه إذن ضمير فى الماضى وفى الحاضر معاً . إنه ضمير مستمر فى الزمن . فإذا تحول هذا الغائب الذى يُحكى عنه إلى **أنا** ، فهو معناه أن هذا الغائب يعود إلى الحضور ليقول : أنا الآن ماثل وحدى لكى أتكلم ، ولكى يقول : إذا كنت أنا ماضيا وحاضرا ، فأنا الآن حالة خاصة ، أى أننى أنا وغيرى فى آن واحد ، ومعنى هذا أن مشكلتى لا تعنينى وحدى ، بل هى تعنى الجميع ، وربما فى كل زمن .

— ١٠ —

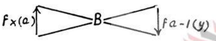
وهكذا نرى كيف تتوزع أبحاث البنائيين فى مجال التحليل الأدبى بين التركيز على الوظيفة الاجتماعية ، والتركيز على الأنظمة اللغوية ومدلالوتها الأدبية . ونتيجة لهذا تنوعت نماذجهم البنائية التى يفككون العمل الأدبى ويربطونه وفقا لها .

فإذا بدأنا بليفى شتراوس الذى وصف بأنه ذو عقلية رياضية ، فإننا نجده ينتهى من تحليله ، على نحو ما أشرنا من قبل ، إلى وضع النموذج الرياضى التالى الذى استخدمه من قبل كثير من البنائيين ، وهو :

$$Fx\ (a) : Fy\ (B) = FX\ (b) : Fa - 1\ (y)$$

فالحرف b هو عنصر الوساطة الذى يكون قادراً على احتواء المتعارضين fx ، fy . f اختصار Function ، × ترمز للشر ، أو لنقل للعنصر السلبى ، وذلك على عكس y التى تشير إلى العنصر الإيجابى) .

وتفسير هذه المعادلة يتمثل فى أن (a) الذى يمثل الحالة الاجتماعية السلبية الراهنة (X) التى يُطلب تغييرها ، تقف فى وجهه القوة الواسطية (B) التى تغيرها إلى وظيفة إيجابية هى (y) . وبهذا يمثل طرفا المعادلة **الأولان** طرفى الصراع بين الخير والشر ، أو لنقل السلب والإيجاب . أما الجزء الثالث من المعادلة فهو يمثل مرحلة التحول التى يحتوى فيها عنصر الواسطة وهو (B) عنصر السلب هو (x) لكى يغيره فيصبح بذلك (b) × F . وأما الجزء الأخير من المعادلة فهو يمثل نهاية الحالة أو نهاية عملية الواسطة . على أن الوظيفة (y) الأخيرة لا تساوى تماما الوظيفة Y الأولى ؛ فالأولى مرحلة استعداد ، أما الثانية فهى الحل ، أى الوصول إلى إلغاء للقوة السلبية . وهذا لا يتأتى إلا إذا سُلبت القوةُ الشريرة بعض قوتها ، فتصبح fa-1 وبهذا تصبح قوة B واسطة بين موقفين يتضحان من خلال التشكيل التالى :



وقد استغلت هذه الصيغة لدلالتها الاجتماعية ، وقابليتها للتحليل ، فى أعمال كثيرة كما ذكرنا .

وربما كان **جوليان جريماس** هو أفضل من أستطاع من البنائيين أن يستغل صيغة **ليفى شتراوس** هذه التى تقوم على أساس عرض المتناقضات وبينها الوسيط . وتعد صيغته فى الحقيقة أفضل من صيغة **شتراوس** ، لأنه . استطاع أن يربطها بعملية القص ، ولم يجعلها مجرد فرز للعناصر المتعارضة ، وحمل بعضها على بعض .

فالعمل القصصى بالنسبة لجريماس أحداث يتضح من خلالها دور الشخوص بوصفها فاعلة أو مفعولا بها ، أى أنه يمثل موقف فرد نسميه البطل ، من موقف أو مواقف جمعية . وفى هذا الإطار يتحرك البطل على مستوى الرغبة والإرادة والفعل ، كما أن موقفه من المجتمع يدور حول حركتين أساسيتين ، هما الانفصال والاتصال . ويتحدد الانفصال والاتصال ، كما تتحدد أفعال البطل وصفاته ، من خلال مجموعة من الاختبارات التى يفشل فى بعضها وينجح فى بعضها الآخر . ومن هنا يمكن القول بأن الوحدات الأساسية التى تكون النموذج تتمثل فيما يلى :

أولا : عقد بين البطل وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه .

ثانيا : مجموعة الاختبارات التى يمر بها البطل ، والتى تحدد ردود فعله أو صفاته ، إن سلبا أو إيجابا .

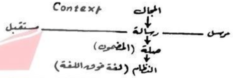
ثالثا : انفصاله عن المجتمع واتصاله به .

فإذا استطعنا أن نجمع بين هذه الوحدات الثلاث فى حركتها المتصاعدة مع حركة القص ، مستخدمين فى الوقت نفسه التقسيمات الثنائية المتعارضة ، التى يقف البطل وسيطا فيها ، فإننا نصل فى النهاية إلى

جوهر رسالة هذا العمل القصصي ، الذي يتحدد بكونه تغييرا لموقف من **قبل إلى موقف من بعد .**

وليس بوسعنا فى الحقيقة أن نفصل القول فى نموذج جريماس ، فهو لا يتضح إلا من خلال التطبيق الذى قام به ولهذا فنحن نحيل القارىء إلى قراءة بحثه حتى يتمكن من استيعاب تحليله كاملا . (١٣)

على أن جريماس أفاد من نموذج **ياكبسون** ، إلى جانب إفادته من **شتراوس** ، وإن لم يصرح بذلك . فقد أشار أكثر من مرة إلى أن العمل الأدبى رسالة بين مرسل ومستقبل ، وكلاهما يعيش فى مجال واحد ، ويمثل مضمون الرسالة الصلة بينهما . ولكن لكى يصل هذا المضمون إلى المستقبل كاملاً ، فلابد أن يكون المستقبل ممتلكا لمفتاح نظامه . ويطابق هذا المفهوم كل المطابقة نموذج **ياكبسون** ، ذلك العالم اللغوى الذى سبق أن أشرنا إليه ، وصديق ليفى شتراوس الذى أفاد من نظريته فى علم الأصوات . وقد وضح ياكبسون نموذجه الذى يعنى به وظيفة اللغة بصفة عامة ، على النحو التالى : (١٤)



وليس فى وسعنا أن نقدم كل النماذج التى استخدمها مشاهير النقاد البنائيين فى تحليلهم للعمل الأدبى ، شعرا كان أم نثرا . فهذا يحتاج إلى بحث مستقل ، أو لنقل إلى كتاب . ولكننا نصل من خلال هذا العرض السريع لهذه النماذج إلى أن المنهج البنائى جهد جاد وحقيق . وهو يسعى إلى اكتشاف الحقيقة على مستوى العمل والحياة .

ونعود ، فى ختام هذا المطاف ، لكى نشير إلى ما اتهمت به البنائية من إغفالها التاريخ ، وإغفالها فردية المبدع ، فنقول **إن البنائية ، فى حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة. إنها إذ تكشف عن نظام العمل الأدبى من خلال لغته ، وليس من خلال أى منهج آخر ، إنما تؤكد بقاء النظام وتغيره فى آن واحد . ان ميكانيكية التطور الأدبى تتضح دائما أبدا عبر العصور الأدبية . والمنهج البنائى هو وحده الذى يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور . فالعنصر الذى يكون له وظيفة فى عصر ، يفقد وظيفته فى عصر آخر . وهكذا يتغير مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية .**

أما بالنسبة لفردية المبدع ، فلم يهمل البنائيون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها . وهاهو ذا « بارت » يقول فى بداية مقال له : « إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل) على يد بعض الكتاب منذ عهد مالرميه ، من أمثال بروست وجويس ؛ فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كل منهم كتابا كليا فى البحث عن الذات . »(١٥)

فإذا علمنا بعد هذا أن التحليل البنائى يقوم بعملية فرز بين العمل ذى البناء والعمل الذى يفتقد البناء ، وأنه يعلن فى النهاية أن العمل الذى تضافرت عناصره الأساسية حول وحدة بنائية ، هو من صنع نشاط روحى خلاق ، فإن هذا يعنى تأكيدا لعملية الإبداع التى لابد أن تنسب إلى فرد لا يهمل ذكر اسمه .

على أنه مما يعاب على بعض البنائيين حقا ، أنهم فى كثير من الأحيان يصوغون نماذجهم فى أشكال رياضية ، بحيث يبدو العمل الأدبى شكلا بلا روح . وعلى الرغم من ضيقنا بهذه التجريدات الرياضية ، فإنها فى الوقت نفسه تدل على مدى التطور الذى وصلت إليه الدراسات الأدبية .

■■■■

• هوامش البحث

١ Andre Matinet: Structure and lánguage, p. 2 edited in Structuralism, Anchor Books Edition, 1970.

٢ Lucien Goldmann: Structure: Human reality and Methodological Concept, p. 98 edited in the structuralist Controversy, London 1970.

٣ Jacques Derrida: Structure, Sign and Play, pp. 247, The Structuralist Controversy.

٤ Edmund Leech: Levi Strauss, Fantana, 1970. pp. 21-23.

٥ Levi-Strauss: Structural Anthropology - New York. 1963, p. 21.

٦ Ferdenand de Saussure: Course in General Linguistics Fontana 1974 PP. xi, xii.

٧ Goldmann: op. cit. pp. 101-103.

٨ F. De Saussure: pp. 65-127.

٩ Edmund Leech: Levi - Strauss: pp. 27-29.

١٠ Edmund Leech: Levi - Strauss: p. 47.

١١ Levi Strauss: The Savage Mind p. 22.

وانظر مقال ليفى شتراوس عن الاسطورة فى كتاب .

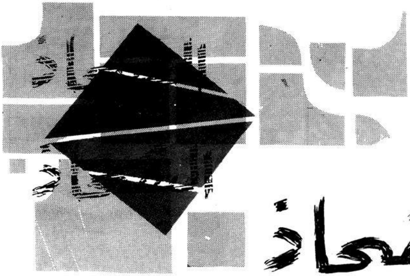
Myth: a symposium. ed. by Thomas A. Sebeok. pp. 81-166.

١٢ Roland Barthe: Structuralist Controversy. p. 135.

١٣ Julien Greimas: The interpretation of Myth pp. 91-121. Edited in: Structura Analysis of Oral Tradition.

١٤ Palmer: Semantics, A new outline. Combridge, 1976. p. 112.

١٥ Barthe: Controversy. p. 134.



الشحاذ

دراسة نفسبنيوية

الدكتورة هدى وصفي

فى إطار محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه النقدى المنبثق عن النظرية البنائية فى النقد ، كان هذا التحليل لرواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ [١] .

وقد أقمنا بحثنا على الوجه التالى :

١ ـ الشكل الجمالى «الاستطيقى» أو حسب التعبير المعاصر الشكل «التضمينى» Connotatif أو الرمزى . Symbolique

٢ ـ الشكل الأدبى Littéral أو الشكل التعيينى Dénotatif ولذا ينبغى أن نتبين عدة مستويات للوصف ، أو ـ كما أوضح تودوروف ـ علينا بالعمل من خلال «مستويين : الحدوتة أو الحكاية ، والسياق أو الحديث»، إذ أن العمل الأدبى له واجهتان : فهو «حدوتة» ، بمعنى أنه يقص ، ويتضمن أحداثا وشخصيات ، ولكنه فى نفس الوقت سياق ، فلم تعد الأحداث تهم ولكن الطريقة التى يورد بها القاص تلك الأحداث» [٢] ومن ثم فإن «الحدوتة» نظام أو نسق مكون من أحداث وشخصيات ، أما «السياق» فوسيلة اتصال القاص بالقارىء ودمجه إياه فى عالمه .

١ ـ ٢

وتحليلنا يبدأ بتلخيص «الحدوتة» . ولكن قد نتساءل : وفيم هذا التلخيص ؟ ويحبذ شكلوفسكى ذلك بقوله : «إن الملخص ، مثل الحدوتة ، ليس بعنصر فنى ولكنه خامة سابقة على الصياغة الأدبية Pré-littéraire»[٣] .وهذا التلخيص يسمح لنا بتجريد المضمون وإخضاع التتابع الزمنى للرواية لنظام منطق . وكما يؤكد ليڤى شتراوس فإن عملية التتابع الزمنى تغوص فى بنية «جملة قالب» لا زمنية Matrice ، ومن هنا تنشأ القدرة على استنباط خطط شمولية فى الإمكان تطبيقها على أنواع مختلفة من «الحواديت» مما يدفع بنظرية الإبداع إلى «الوسيلة الاستنتاجية» أو «النموذج السردى» الذى أشار إليه بارت ، والذى يصور نموذجاً افتراضياً للوصف ، بوسعه التقاط البنية فى عدة مكونات[٤] . ويقودنا هذا إلى ملاحظة عامة ، هى أن الإنسان ـ منذ قديم الزمان ـ يستمتع بالحواديت » أو «الحكايات» التى تعبر عن مغامرات وجودية أو اجتماعية ، تنمو حسب جدلية تكاد تكون دائما متشابهة :

صراع ـ معركة ـ خلاص

أ ≠ ب أو ؟ ≠ ب

ولكن ما يميز الحواديت هو السياق . وذلك ما أشار إليه جايتان بيكون حين قال : «إن الروائى يعرف الآن أنه يتعامل مع الكلمات وليس مع الأشياء ... إن الرواية تأتى بتصور للعالم وللإنسان ، وتجيب عن أسئلة تطرحها حقبة من الزمن ، .. ولكن الروائى لا يستطيع أن يتفهم العالم إلا إذا ابتعد عنه وشكله حسب قوانين أخرى . وإذا كان هدف الروائى هو أن يبلور رؤية تخص العالم الذى يحيا فيه ، فإنه لا يصل إلى هذه الرؤية عن طريق الانصات إلى الأصوات الداخلية ، أو تأمل الأشياء الواقعية ، بل عن طريق خلق لغة»[٥] .

إن ذلك لا يعنى ابتعاد الرواية عن المستويات الواقعية (المستويات الفردية أو الاجتماعية أو الجغرافية أو التاريخية) ، ولكن المهم هو «ما يخترعه الكتاب»[٦] . وهذا ما أكده تودوروف فى «نظرية الإبداع البنائية» بقوله إن المجال الذى أصبحت الأسئلة تطرح فيه هو مجال خصائص هذا السياق الخاص المسمى بالسياق الأدبى . ومن ناحية أخرى ، يرى ياكبسون أن «هدف نظرية الإبداع ليس هو العمل الأدبى ولا حتى الأدب بل الصبغة الأدبية Littérarité بمعنى ما يجعلنا نسمى عملاً ما عملاً أدبيا»[٧] .

ولكى نبين مدى استخدامنا للوسائل التى بلورتها نظرية الإبداع فقد اعتمدنا على ما جاء على لسان جان ريكاردو حين قال : «إن الوعى بالعمل الروائى ... سيتيح لنا كشفه كأداة كشف ، ويرغمه على الإفصاح عن أسباب وجوده ، وينمى فيه العناصر التى تبين كيف أنه مرتبط بالواقع وكاشف له فى نفس الوقت»[٨] .

من أجل هذا فإننا سنتعامل مع النص الروائى بوصفه بناء ينشأ تبريره من داخله ، وبوصفه بناء يحتوى على عناصر مرتبطة بالواقع ، علينا دراستها .

أما اختيار النص فقد تم فى إطار اعتقادنا أن مهمة الباحث العربى فى الوقت الحالى تدفعه إلى استشراف السمات المميزة للأعمال الأدبية المحلية ، مع الاستعانة بالوسائل النقدية الحديثة ، وذلك لتأصيل دراسات تحاول تطوير منهج علمى فى النقد ، يبتعد عن الانطباعية التى تغرق فيها الدراسات النقدية ، على وجه العموم .

ولم «الشحاذ» ؟[٩] ربما لأنها تمثل ـ أكثر من غيرها ـ نوعاً من القصص الذى يستعين بالمونولوج أو الحوار الداخلى ، ويستغل إلى أقصى درجة العلائق ، قاص ـ مؤلف / سارد ـ راو / قارىء ـ متلق . وقد استطاع محفوظ إبراز عدة مستويات فى روايته تجعلها جديرة بالدراسة الجادة .

الملخص :

إن الخطوة الأولى التى تفرض نفسها بعد قراءة النص قراءة متمهلة للغاية ، هى تقديم مفهوم هيكلى متلاحم لإحدى البنيات التى ذكرناها من قبل :

أ ≠ ب أو أ ≠ ب

يتزوج عمر من زينب التى اعتنقت الإسلام من أجله ، بعد محاولة نضال سياسى فاشلة . ولكن بعد عشرين عاما من الزواج والنجاح الاجتماعى ، ينتابه شعور غريب ينغص عليه حياته ، ويطغى الملل على كل شىء من حوله ، ويتحول إلى رجل سكير عربيد ، يهجر أسرته ويروح ينشد جواباً عن التساؤل الهائل الذى يقض مضجعه ، ولكن دون جدوى . وتتشابك فى مخيلته صور من ماضيه ، عندما كان يؤمن بالاشتراكية ، ويقرض الشعر ، ويناضل مع عثمان ، ثم عندما تخلى عن السياسة وعن الشعر بعد القبض على عثمان . وتحاول الأسرة إرجاعه إلى المنزل بمناسبة المولود الجديد ، ولكنه يظل معذباً ، هائما فى دنياه الخاصة . ثم هو يعزف عن الملذات ويبدأ فى رحلة السعى الروحانى ، ولكنه لا يجد الراحة التى ينشدها . ويختلط الواقع لديه بالخيال ، ويهجر المنزل مرة ثانية . وعندما حاول عثمان ـ الذى خرج من السجن وتزوج

ابنته بثينة التى تجيد قرض الشعر ـ إرجاعه إلى المنزل ، يصاب عمر بطلق نارى ، وذلك فى أثناء مطاردة عثمان ، ويظل مشتتاً على حافة الواقع وهو فى الحقيقة لم يعد ينتمى إلى شىء .

وبوسعنا بعد قراءة الملخص ربطه بالبنية الآتية :

؟ ≠ ب

أسرة + مجتمع ≠ عمر

أو رده إلى الجدلية الخلاصية التالية :

صراع — معركة — خلاص

(أ ≠ ب) استمرارية الحدث (أ ≠ ب)

ويتأكد هذا المخطط Scheme فى نهاية النص ، عندما نسمع عمر يقول :

ـ زولوا لأرى النجوم !

ـ إنى بخير ما انتصرت عليكم .

ـ لا حاجة بى إلى إنسان .[١٠]

وتخلق الأفعال الاكتمالية Perfectifs ، مثل يزول ، ينتصر . نوعاً من الانفعال المأساوى الذى يلخص المعركة التى انتهت بالخلاص وفى ضوء هذا التنويع النفسى سيكون التأويل .

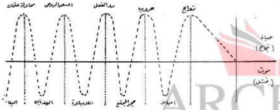
١ـ٢

مع أن عمر لا يموت فى النهاية ، فإن جو المأساة يظل مسيطراً ، فقد اتخذ عمر منذ البداية سمات الضحية ، كما يتضح فى الملاحظة الخاصة بالصورة المعلقة على جدار حجرة الانتظار فى عيادة الطبيب «صورة زيتية رخيصة القيمة»[١١] كما يقول (وبها طفل ممتطيا جواداً وشاخصا إلى الأفق) ، فنجد عمر يفكر فى «السجن اللا نهائى ...» ثم بعد قليل يقول : «كثيراً ما أضيق بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها»[١٢] . وفى الواقع إن جو الرواية العام خانق ومغلف بالمرارة .. ألم يخطر ببالك يوماً أن تتساءل عن معنى حياتك ؟[١٣] ويستمر على هذا المنوال : «اشدد قبضتك على الأشياء ، وانظر إليها طويلاً ، فعما قليل ستختفى ألوانها ، ولن يكترث بك أحد»[١٤] . ـ ما أشد استجابة نفسك لـ «تهرب» كأنها مفتاح سحرى يلقى إليك فى جب ! ..[١٥] ويتغلب المأساوى على الدرامى ، إذ أن عمر ـ بالرغم من الظروف التى كان عليه أن يجتازها ـ لم يدخل فى صراع حقيقى ، لا فى الماضى ، عندما تخلى عن العمل السياسى ، ولا فى الحاضر ، عندما هجر الأسرة . ويبدو أن محفوظاً تحاشى ذلك رغبة فى إبراز مصير إنسان يرزح تحت وطأة القدرية . وربما وقف عمر فى الفصل العاشر موقف مواجهة لم تكن ـ حقا ـ عنيفة ولكنها كانت فاصلة . بالنسبة للعلاقة التى تربطه بابنته بثينة الشاعرة ، فعلى حين تعتقد الابنة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت تريد أن تستوثق مما إذا كانت هناك امرأة أخرى فى حياته وهى التى كانت ماتزال ترى فيه صدقا وشاعرية لم يعد هو نفسه

يؤمن بهما) نجد أن عمر يلجأ إلى الكذب ، وذلك رغبة منه فى الحفاظ على صورته التى تعيش فى مخيلة ابنته . وهو ينتهز فرصة تدخل ابنته الصغرى جميلة وترديدها كلمة «امرأة ، امرأة» لكى يحملها بين يديه ، شاكرا الظروف التى غيرت مجرى الحديث .

١ـ٣

وثمة ملاحظة أخرى ، فإن تكنيك محفوظ يذكرنا بتكنيك الفلاش باك أو الرجوع إلى الوراء . وهو أيضا وسيلة مورياك ـ على سبيل المثال ـ فى معالجاته النفسية ، وبخاصة فى رواية «تريز ديكيروه» ؛ حيث نجد تريز وقد عادت إلى الماضى كما يفعل عمر ، لكى تستشف أسباب جريمتها . ولكن هناك عوامل إضافية تجعل النص العربى أكثر إثارة ، فعمر شخصية اجتماعية مرموقة ؛ إنه محام بارع وذائع الصيت ، ولكنه مضطر إلى الدخول فى تلك الدوامة التى لن تجلب له سوى الفشل . وبوسعنا أن نوضح ذلك عن طريق الرسم البيانى . (شكل ١)



ومن قراءة هذا النص يتضح أن اللوحات التتابعية Séquences للحدوتة» تبرزها نواة أو وظائف أساسية .... هى لحظات المجازفة ... وبين هذه اللحظات (حيث يتساءل القارىء : وماذا بعد؟ ...) تكون هناك مناطق أمن وهدوء ... وبالنسبة «للشحاذ» فإن هناك عشرة أجزاء تتابعية ، مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة تفاؤلية ، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إحباطية . وهذه الأجزاء مستندة إلى عشر نويات أو وظائف تتردد بين التفاؤل والإحباط :

١ ـ الزواج
٢ ـ الإحباط
٣ ـ الهروب
٤ ـ هجر المجتمع
٥ ـ رد الفعل
٦ ـ اللامبالاة
٧ ـ السعى الروحى
٨ ـ الهذيان
٩ ـ محاولة عثمان
١٠ ـ البلادة .

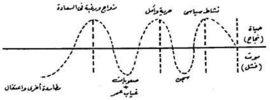
وإذا نحن حاولنا ربط الوظائف الخمس ، أو النويات ذات الطبيعة التفاعلية بالنص وجدنا ستة فصول ترتبط بهذا الاتجاه ، فى حين أن ثلاثة عشر فصلا ترتبط بطبيعة الإحباط ، على نحو يؤيد سيطرة جو المأساة الذى يسود النص .

١ ـ ٤

إن الحدث الرئيسى فى الرواية ليس متفردا بل إنه يرتكز على عدة أحداث أخرى ، أهمها مغامرة عثمان التى بوسعها أن تشكل «حدوتة» مستقلة تنتظم تحت نفس الجدلية :

صراع – معركة – خلاص

والرسم البيانى الخاص بذلك ، (شكل ٢) ملخص لحياة عثمان الذى استمر فى خدمة القضية الوطنية بإخلاص ، فى حين تخلى عمر ، وقد اقترن عثمان ببثينة – ابنة عمر – التى كانت تتذوق الشعر وتقرضه ، ولم تفقد حماستها له .

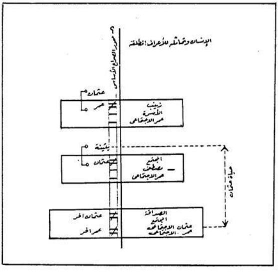


١ – نشاط سياسى ٢ – سجن ٣ – حرية وأمل
٤ – صعوبات وغياب عمر ٥ – زواج ورغبة فى السعادة
٦ – مطاردة أخرى واعتقال .

إن هذا الجزء يبطِّن حياة عمر ، ويدخل فى نسق عام للشخصيات التى تسيطر عليها السمة الصراعية التى بدأ بها النص . وواضح أن محفوظاً يصنع فى مقابل الشخصية التى استسلمت – عمر – الوجه الآخر للمقاومة – عثمان – ويتمم ، من خلال زواج عثمان وبثينة ، ارتباط الثورة بالشعر ، أى ارتباط الثورة بالأمل والتطلع إلى مستقبل أفضل .

١ – ٥

نستطيع أن نتصور النسق العام للشخصيات من خلال الرسم التالى :



يسمح هذا الرسم بقراءة تزامنية للأعراف المطلقة ومجال الصراع . وبوسعنا القول إن الصراع لا يكمن فى مواجهة بين عمر وأسرته أو مجتمعه بقدر ما يكمن فى الاختلاف بين الأنا العمرية التى تسعى للتحرر بعد ما أفاقت على الواقع الذى أصبح مقبرة لآمال الماضى ، وبين عمر الاجتماعى المقيد ، رب الأسرة الثرى . ونتيجة لذلك تتعقد الأمور ، ويصبح التعايش مستحيلا بين «الذاتين» . وتتبدى هذه الاستحالة فى العيش عندما يقول : «من الصعب أن أحدد تاريخا أو أقرر كيف بدأ التغيير ، لكننى أذكر أننى كنت مجتمعا بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا . وقال الرجل : «أنا ممتن يا اكسلانس ، انت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة . حقيقة باسمك الكبير ، وإن أملى فى كسب القضية لعظيم» ؛ فقلت له : «وأنا كذلك» ؛ فضحك بسرور بين ، وإذا بى أشعر بغيظ لا تفسير له ، وقلت له : «تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدا» ؛ فهز رأسه فى استهانة وقال : «المهم أن نكسب القضية ؛ ألسنا نعيش فى حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟» . فسلمت بوجاهة منطقه ، ولكن ذهل رأسى بدوار مفاجىء ، واختفى كل شىء[١٦] ...

١ – ٦

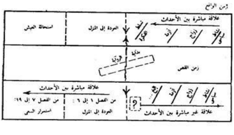
وهنا ربما نهجنا نهج بعض التحليلات النفسية التى ترى أن الإنسان المعاصر سجين للقلق وأنه يحاول محاولة مستميتة للفرار من عبثية وجوده . وقد يبدو هذا من تأثير سارتر على نحو ما . ولنا أن نتساءل عما إذا كانت الرؤية المحفوظية رؤية وجودية فى المقام الأول . أنستطيع أن نقول إن العلاقة التى تقوم بين المؤلف والشخصية ، أو بين القاص والسارد ، هى من النوع الذى يسمى «رؤية كلية» ؟ ولكن إذا افترضنا ذلك ألن نحول هذا الكاتب الكلى المعرفة إلى عالم يحلل عمله لكى يطلعنا على أدق أسراره ، ومن ثم يفتقد العمل المنافذ التى نستطيع أن نطل منها عليه ، ويتحول النص الروائى من المتعة إلى الموضوع العلمى ؟

لا يعنى هذا أننا لا نرغب فى هذا الاتجاه العلمى ، ولكن ما نود أن نجعله موضوعاً علميا ليس «الحدوتة» بل السياق .

٢ – ١

وإذا كان التزامن والبنية السطحية من سمات «الحدوتة» فإن التعاقب والحركة من سمات «السياق» .

ويلجأ الروائى إلى نقل زمن الواقع إلى زمن «القص» . ولنوضح ذلك من خلال المقارنة التقابلية الآتية : شكل (٣)



إن قراءة هذا الرسم تعطينا فكرة واضحة عن عناصر التكنيك المتشابكة للنص . فالرواية تبدأ عندما يكون الحدث الرئيسى (الحوار مع العميل ثم الأزمة) قد تم . وعندما يعى عمر هذا الإحساس الذى يدمره ، يطلب العون الطبى فى بادىء الأمر . ويبدا التساؤل الذى لا ينتهى عند خروجه من عيادة الطبيب . ويمر أمامه شريط طويل لزمن النضال وزمن الحب وزمن الزواج ، ثم الإحباط النفسى والجنسى ، الناتج عن إحساسه بالخيانة والاستسلام ؛ فالكتب الغيبية حلت مكان كتب الاشتراكية فى مكتبته ، وأصبح يشعر بالعار عندما يذكرونه بالشعر الذى كان ينظمه فى الماضى ، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة حياته اليومية على نفس المنوال : «وفى الخارج ، أمام العمارة بميدان سليمان باشا ، ركب الكاديلاك السوداء ، فتحركت به كباخرة عروس النيل »[٧] وذلك من شأنه أن يدفع القارىء إلى الاهتمام بالدوار المأساوى أكثر من المتعة الدرامية : **«وثمة أسئلة بلا جواب فأين طبيبها ؟ »**[١٨]

وبعبارة أخرى فإن «زمن القص» يهتم بالتنقيب فى الضمير المعذب للشخصية أكثر من اهتمامه بمغامرات غير متوقعة ، من شأنها الإثارة : «حتى حساسية الضمير يدركها الضجر»[١٩]

٢ ـ ٢

ويرمى زمن القص كذلك إلى وسيلة «تضمينية»من شأنها أن تخلق الأثر المأساوى : «الفشل ! ... اللعنة التى تدفن ولا تموت . ما أفظع ألا يستمع لغنائك أحد ، ويموت حبك لسر الوجود ، ويمسى الوجود بلا سر ، وتبعث الحسرات يوما لتخرب كل شىء »[٢٠] ـ وذلك عندما يريد عمر أن يستعيد الماضى . وهنا تبدو علاقة الأحداث غير مباشرة (إن المونولوج يعد وسيطا) ، بالرغم من أن هذه العلاقة غالباً ما تستخدم من الوجهة النحوية ـ الصيغة المباشرة : «أجل ... هناك امرأة أخرى ما دمت تصرين على أن تعرفى ... ابكى ما شاء لك البكاء ، ولكن عليك أن تسلمى بالأمر الواقع »[٢١] .

أما بالنسبة للأحداث التى عاشها عمر حتى تلك اللحظة ، فإن المؤلف يتولى بنفسه تعريفنا بها (علاقة مباشرة) : «وكان فى مكتبه يراجع مذكرة فى فتور عندما دخل الساعى ليستأذن للمسيو يزبك ... ودخل الرجل يتقدمه كرشه ، فسلم وانحنى ، ثم جلس وهو يقول : «... مررت بميدان الأزهر فقلت أزور و أحيى . فقال عمر بسخرية باسمة : «قل إنك جئت من أقصى الأرض من اجل وردة !..»[٢٢]

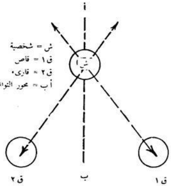
٢-٣

وتسمح لنا هذه الملاحظات باستقراء المشاكل الخاصة بالعناصر الأساسية وبالصيغ ، وافتراض وسيلة للتأويل . إن عمر يعتقد أن حبه قد خلصه من معاناته ، وإننا لنجده يسعد بلقاء وردة فى عشها الجديد .

ومحفوظ نفسه يقول : «وكان عمر ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات ، ويشم الورد فى الأصيص ، ويستمع إلى أنغام الحجرة الشرقية ، ثم يقول إنه آدم فى الجنة »[٢٣] . إن هذه القطعة Segment تقدم لنا عمر فى صيغة الغائب ، مما يعنى أن القاص يلجأ إلى «الرؤية من الخلف» ولا يفوتنا القول بأن الرواية التقليدية غالباً ما تستخدم هذا العنصر ، الذى يبدو موضوعيا وإن كان فى الواقع يقدم الشخصية التى تخرج جاهزة الصنع من فكر القصاص . ولكن عندما يضيف السارد : «ياللرعب ... وردة محبة ، صادقة وجميلة . يا إلهى ! ما العمل لحماية النشوة من النعاس ، أو لبعث الشعر الذى مات ، يا أصيل الشتاء المعتم . »[٢٤]

إن هذه القطعة ذات الأسلوب المباشر لترجع فى الواقع إلى المونونج الداخلى ، حيث يجد عمر لذته ، ويتحول السياق إلى «الرؤية مع» (حيث يكون السارد والقاص على قدر متساو من المعرفة) . وهناك كثير من القطع التى تتبنى هذه الرؤية (على سبيل المثال لا الحصر : أربع صفحات من تسع فى الفصل الثانى عشر ، وأربع أيضا من ثمان فى الفصل الثالث عشر الخ ...) . ومن هنا يغلب الاعتقاد بأن «الشحاذ» رواية ذات تركيبة ازدواجية مقصودة ، حيث تتوازى بنسب متقاربة «الرؤية من الخلف» مع «الرؤية مع» وقد يتساءل القارىء أحيانا : من فاعل الحوار ؟ محفوظ ام عمر ؟ هل يقوم القاص بعملية وصف أم أنه السارد الذى يداوم فى سعيه ؟

وتزيد هذه الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية ، أى أدوار القاص السارد ، من ازدواجية النص ، وتحاول أن تبرز معنى مهما ؛ فهى تستجدى انتباه القارىء الذى يشعر أنه فى داخل اللعبة ، وذلك من شأنه أن يدمجه فى السياق . ومن ثم فالعلاقة التى تمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارىء كذلك بنفس الشخصيات . ولنوضح هذا : شكل (٤)



وينشأ عن هذا التوازى بين رؤيتى القاص والقارىء نوع من الجاذبية التى تربطنا بالنص ، وبشخصية عمر ، الذى يدفعنا معه فى عملية السعى الميتافيزيقى .

٢ ـ ٤

وفى بداية الفصل الثالث عشر نجد عمر يقول : « نشوة الحب لا تدوم ، ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر .... وماذا يفعل الجائع النهم إذا لم يجد الغذاء ؟ »[٢٥] من المتكلم ؟ إنه عمر ، الذى يجعله محفوظ يتكلم من خلال المونولوج الداخلى الحر . ومن ثم فإن الحدود تكاد تكون واهية بين صيغ السرد وصيغ التصوير المباشر وغير المباشر ، كما هى الحال أيضا بالنسبة إلى العناصر .

٢ ـ ٥

إن هذا التكنيك الذى يخلط الجوانب والصيغ بطريقة واعية يدفعنا إلى استعراض بعض النماذج الأسلوبية عند محفوظ ، وذلك لتوضيح بعض الوسائل الجمالية والوظائف المؤثرة . وقد شبه ريفاتير أسلوب الروائى بأنه محاولة لتحريف « اللغة » ، وذلك لإبراز « اللسان » . ومن ثم فقد جعله أكثر أدبية . وعلى سبيل المثال ، تلك **الصورة** التى أوردها القاص عندما يقول : « فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحدانا »[٢٦] . وتبدو تلك الأدبية أيضا فى استعمال **الحذف** : اليقين بلا جدال أو منطق .... أنفاس المجهول وهمسات السر »[٢٧] . وأيضا فى استخدام **الاستعارة** : « كتلة لحمية متموجة حمراء .... غربة الأبدية ... انتصار الغربة الزاحفة .. »[٢٨]

وقد يلجأ أيضا إلى التشبيه المباشر باستعماله كاف التشبيه : « راسخ كالقدر ، خفيف كالثعلب ، سافر كالموت »[٢٩] . أو يردد متذكراً عثمان :

« كنا ومازلنا لا شىء ... لاشىء مشترك بينكما إلا تاريخ ميت ... ولم يدر بعد أن كتب الغيب حلت محل الاشتراكية فى مكتبتك »[٣٠] .

« جثة » ، « عدم » .. الخ جميعها كنايات محقرة لتلك النفس الحائرة ، ومبرزة عن طريق الأسلوب لتلك الأزمة الطاحنة التى تجعل بنية السياق ذات طبيعة احباطية ، على نحو يؤكد السمة المأساوية (وهنا يلعب الشكل التضمينى دوره فى توصيل الأثر المرجو إحداثه :

فعمر يعيد إلى الذاكرة واقعا عاشه الكثيرون فى الستينيات وبخاصة فى الحقبة التى سبقت النكسة) .

إن هذه الثوابت فى أسلوب محفوظ تضفى عليه وحدة أساسها الصورة والحذف والاستعارة ، تساعدها فى ذلك البنيات ذات الأثر المشحون بالشجن . وتوقظ الصورة عند محفوظ بنية الطقس البدائى عند نحر الذبائح . ودليلنا على ذلك :

أول الرواية :

ويرعبنى إحساس حركة داخلى بأن بناء قائما

سيتهدم[٣١]

آخر الرواية :

وتردد الشعر فى وعيه بوضوح غريب

إن تكن تريدنى حقًّا فلم هجرتنى ؟[٣٢]

ألا يسعنا القول إن هذه البنية إنما تتم عن رغبة فى التعبير عن لاوعى مريض ؟ إن مما يؤكد ذلك ماجاء فى بداية الفصل السابع عشر :

« خرس الفجر ، على ضفاف النيل أو فى الشرفة أو فى الصحراء ، خرس الفجر ، وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة محطمة »[٣٣] .

فليس وجود الاستعارة « خرس الفجر » هو الذى يضفى النغم الحزين ، بل اختيار المدلولات « ذاكرة ... محطمة » . وبما أن إحدى غايات الأسلوب المحفوظى تحقيق السمة المأساوية ، فإنه يكثر من استعمال الصور المحبطة ، ونادرا ما نجد الغرض عنده صوراً شاعرية منزهة عن هذا الغرض . وحتى فى استخدامه لصورة أقل قتامة ، ما تزال هذه السمة تطفو على السطح ، كقوله : « وخاطبت المقاعد ... وغازلت شيئاً لم يوجد بعد ، حتى أراحنى أمل قاتم ... »[٣٤]

وختاما لا نستطيع القول بأننا قدمنا القراءة النهائية للمضمون الروائى ، ولكنها محاولة قد تلاقى الاستحسان وقد لا تلاقيه . وعموماً فإننا نعتقد ـ مثل بارت ـ أن « العمل الأدبى باق ، ليس لأنه يفرض معنى واحدا على أناس مختلفين ، بل لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد »

● هوامش البحث

(١) « علينا أن نميز بطريقة ما بين التحليل البنيوى والتحليل النصى دون اعتبارهما متضادين ، فالتحليل البنيوى أكثر انطباقا على السرد الشفهى . فى حين ينسحب التحليل النصى على السرد الكتابى » .

Barthes. (R): Semiotique Narrative et Textuelle

٢ ـ مجلة اتصال Communications العدد ٨ ص ١٢٦

٣ ـ نفسه ص ١٢٧

٤ ـ إذا كان فيما جاء فى كتاب بارت S/Z ما يدحض هذا الافتراض ، فإنه يلجأ أيضا إلى الشفرات الخمس فى محاولته التقيينية لأقصوصة بلزاك « سرازين » .

Picon. (G): **Le Style de la Nouvelle Poet**:

٦ ـ حوار حول الرواية ، مجلة « تل كل TEL QUEL العدد ١٧ ص ٢٢ .

٧ ـ على لسان تودوروف ص ١٠٢

To dorov, (T): **Poetique Structurale** Ricardou. (J): Problemes du nouveau Roman

٨ ـ Ricardou. (Y): Problemes du Nouveau Roman

٩ ـ إن اختيار هذا العنوان ليشير منذ البداية إلى عالم الافلاس الذى يغلف جو الرواية . وهناك الكثير من الدراسات الحديثة التى تعنى عناية كبيرة بمسألة اختيار عنوان العمل الأدبى ، بالرغم من وجود بعض النواحى الإعلامية فى ذلك الاختيار . كجذب الانتباه ، واعتبار الرواية سلعة لابد أن يروج لها .

● Barthes, (R): Critique et Verite

١٠ ـ محفوظ ، ن . «الشحاذ» ص ١٥٨
١١ ـ نفسه ص ٥
١٢ ـ نفسه ص ٨
١٣ ـ نفسه ص ١٠
١٤ ـ نفسه ص ٢٩
١٥ ـ نفسه ص ٤١
١٦ ـ نفسه ص ٤٢ ـ ٤٣ .
١٧ ـ نفسه ص ١٤ .
١٨ ـ نفسه ص ١٤
١٩ ـ نفسه ص ١٦ .
٢٠ ـ نفسه ص ٩١
٢١ ـ نفسه ص ٨٣ .
٢٢ ـ نفسه ص ٨٣
٢٣ نفسه ص ٩٤ .
٢٤ ـ نفسه ص ٩٧ .
٢٥ ـ نفسه ص ١٠٤ .
٢٦ ـ نفسه ص ١٣٩ ـ ١٣٤ .
٢٧ ـ نفسه ص ١٢٦ .
٢٨ ـ نفسه ص ١٣٩ .
٣٠ ـ نفسه ص ١٤١ .
٣١ ـ نفسه ص ٢١ .
٣٢ ـ نفسه ص ١٥٩ .
٣٣ ـ نفسه ص ١٣٨ .
٣٤ ـ نفسه ص ١٣٨ .

• المراجع

(١) Barthes, Kayser, Booth, Hamon: **Poetique du Recit**, Paris 1977, p. 180.

(٢) Cohen, (J): **Structure du Langage Poetique**, Paris, 1966, p. 231.

(٣) Rifaterre, (M): **Essais de linguistique structurale**, Paris, 1971, 369 p.

(٤) نجيب محفوظ : «الشحاذ» ، مكتبة مصر ـ القاهرة سنة ١٩٦٥ ـ ١٩٧٤ ١٥٩ ص ، ١٨١ ص .

موقف من البنيوية

الدكتور شكرى عياد

لا تبرؤاً من مسئولية هذا العنوان ولا هروباً من تبعاته ، بل إقراراً للواقع ، وصدقاً مع القارئ ، أقول إن لجنة التحرير هى التى اقترحته علىّ وهو امتحان عسير لأنه لا ينطوى على مجرد اقتراح بموضوع للكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنيوية و «الأهلية» لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعاً من الصراع الايديولوجى قد لا يخلو من التطرف أو العناد . ولا أدرى أهى منزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلّنى إياها ، أم خطة لاستدراجى ... ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مواقف ، وإذن فإنسانيتى تساوى بالضبط المواقف التى أتخذها وشجاعتى فى إعلانها ، وإذا أحسنت لجنة التحرير ظنها بإنسانيتى فليس فى وسعى أن أجبن أو أخيس . ولكن إعلان المواقف لا يعنى الكذب أو التنفج . والبنيوية اليوم ـ يعلم القارئ ـ مذهب فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، أى فيما يسمى مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية ، مع أن منشأها فى علم اللغة الحديث ، ومن ثم فامتدادها الأقرب هو إلى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجديد الذى يزعم تارة أنه خادم للنقد الأدبى وتارة أخرى ـ شأن أى خادم خائن طموح ـ أنه وريثه الطبيعى ، أعنى علم الأسلوب .

وإذا كانت للبنيوية هذه الفروع كلها فهى حقيقة بأن تسمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمادية الجدلية ، وهى الفلسفات التى لاتزال تصطرع فى عالم اليوم . وقد تكون لى «مواقف» من هذه الفلسفات ولكننى يجب أن أعترف للقارئ بأنها مواقف مؤقتة هشة لا تستحق أن أعرضها بل أن أنهض للدفاع عنها وهل أنا من الحماقة بحيث أدعى أنى حددت موقفى من «عالم اليوم»؟ إننى ما أزال فى مرحلة الفهم ، وإذا استطعت أن أحل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدركنى الموت فسوف أبادر إلى تسجيل «موقفى» من تلك المشكلات عساه ينفع بعض الناس .

وإذن فلا فزع إلى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص . فالمجلة خاصة بالنقد الأدبى ، وهذا العدد خاص بمناهج النقد الأدبى الحديث ، وحسبى أن أتحدث عن البنيوية فى هذه الحدود . ومع ذلك فإن مهمتى لن تكون سهلة . فالبنيوية هى بدعة العصر ، وكتب أعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن أن يؤلف مكتبة ضخمة وإذن فلابد من الاختيار . وسأعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية

لبعض أقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات «المحايدة» من خارج المنهج . وإذ لم يكن بد من الولوج إلى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لإلقاء شئ من الضوء على النقد الأدبى البنيوى ، لمكان بحث «الأساطير» من العلمين ، فسأرفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول ـ ما استطعت ـ أن ألتزم الأمانة فى العرض ، والدقة فى التحليل ، والموضوعية فى الحكم ، متجانفاً عن طريقة الجدل التى يمكن أن ينزلق اليها الكاتب عندما يكون بصدد الدفاع عن «موقف» .

أما النصوص الأساسية التى اعتمدت عليها فينبغى أن يعد فى مقدمتها كتاب سوسير «دروس فى علم اللغة العام» إذ لا جدال فى أنه واضع اسس المنهج البنيوى التى انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب . ثم يأتى بعده لغوى آخر لا يقل عنه تأثيراً فى النقد البنيوى إن لم يكن أقوى أثرا ، لأنه اهتم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب ، وهو رومان جاكوبسون ، ومقالتاه «علم اللغة وعلم الشعر» و«وجهان للغة : الاستعارة والمجاز المرسل» ضروريان لفهم معظم ما كتب فى النقد البنيوى . ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لفى ستروس فى تحليل سوناتة «القطط» لبودلير، وكتاب لتسفيتان تودوروف بعنوان «علم الشعر» وكتابان لرولان بارت : «درجة الصفر فى الكتابة» و«س/ز» ، وأخيراً وليس آخرا كما يقولون ، مجموع لميكل ريفاتير نشر بالفرنسية بعنوان «مقالات فى علم الأسلوب البنيوى» . وأما الدراسات التى تناولت النقد البنيوى بالأصالة أو فى سياق المنهج البنيوى بوجه عام فهى : «علم الشعر البنيوى» لجوناثان كلر ، و«مفهوم البنيوية» لفيليب بتيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات فى ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت فى كتاب من تحرير رتشارد ماكسى ويوجينيو دوناتو ، واحتوت على نصوص مهمة ـ أشبه بخلاصات مركزة ـ لأعلام المنهج البنيوى فى النقد الأدبى وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخل من عنف أحيانا .

وفى باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب «الأنثروبولوجيا البنيوية» للفى ستروس ، ولم يتيسّر لدى منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص منتخبة ، ثم مقاله فى تحليل أسطورة «أسديوال» (فى ترجمته الإنجليزية) وكتابه «عقلية المتوحشين» (فى ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإبهام فى مواضع ، ولاسيما الفصل الذى كتبه عن التاريخ . وأفدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجين الإنجليز إدموند ليتش ، أحدهما عن لفى ستروس ، وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل البنيوى فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية ؛ واسترعى نظرى أنه تحول من ناقد للبنيوية فى الكتاب الأول إلى ممثل لها فى الكتاب الثانى [1] .

وإذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقلبون شفاههم ازدراء . فلهؤلاء وهؤلاء أقول : إن انفجار المعلومات فى عصرنا لا يتيح لأى باحث أن يحيط بكل ما كتب فى موضوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح له ـ من جهة أخرى ـ بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر فى العالم . فالنهج القاصد هو أن يعمد إلى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية ، حتى إذا أحكمها (وليس هذا بالأمر الهين ، ولا أدعى أنى بلغت منه ما أريد) هان عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية : فإما أن تتيسّر له فيلتقط بأيسر النظر ما فيها من إضافات ، وإما أن تفوته فلا يكون قد فاته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيا درس ، ولا يقنع بمنزل الحاكى أو المقلد أو المطّبق ، فإنها لا تفضل ـ إلا قليلاً ـ منزلة الجاهل المتشدق .

فلنبدأ بحثنا عن البنيوية ـ أيها القارئ الكريم ـ لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه . وغفر الله للكاتب ولمن زجّ به فى هذا «الموقف» الصعب !

ـ ١ ـ

وأول ما ينبغى البدء به هو تمييز « **البنيوية** » مذهباً أو منهجاً من كل حديث عن البنية أو البناء . فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبى . ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عنيت بالتحليل الفنى للنصوص الأدبى ، بمخالفة للاتجاه الذى ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد فى جامعاتنا) نحو التفسير التاريخى ، سواء جُعل النص الأدبى حلقة فى سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعاكساً لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية . وفى مجال نقد الرواية لابد أن تذكر مقدمات **هنرى جيمس** للطبعة الأخيرة من أعماله ـ وقد جمعت تحت عنوان «« **فن الرواية** » ـ على أنها تحول تاريخى ، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد والروائيين الإنجليز وهى : « **وجوه الرواية** » **د.أ م . فورستر** ، و « **بناء الرواية** « **لإدوين موير** » ـ وقد ترجما إلى العربية ـ وثالثها ، ولعله أولاها بالعناية « **صنعة القصص** » **لبرس لبوك** . وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية ، مثل زاوية النظر ـ أو وجهة النظر ـ وترتيب الأحداث ، وموقف الردائى من شخصياته ، ورؤيته للزمان والمكان . وكانت حركة « التجريب » لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان فى العشرينات والثلاثنيات التى تصدرها جيمس جويس ووليم فوكنر ، حافزاً لأعمال نقدية ، يصعب إحصاؤها فى هذا المقام ، اهتمت اهتماما أساسيا بدراسة البناء الفنى واللغوى

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها **إليوت وباوند** كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما **رتشاردز وإمبسون** ، ولاسيما « **النقد التطبيق** » و « **فلسفة البيان** » للأول و « **سبعة ألوان من تعدد المعنى** » للثانى ، مع أن ذكر **إليوت** أو **باوند** قلما يرد فى هذه الكتب . فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عموماً ، والأصح أن يقال إنهما كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه . ولا شك ـ على كل حال ـ أنهما فتحا بتحليلهما لفكرتى « **السياق** » و « **تعدد المعنى** » آفاقا جديدة للنقد الحديث ، وأن هاتين الفكرتين ، اللتين تترددان فى النقد البنيوى ، ليستا من الأفكار المميزة لهذه المدرسة ، فأنت تجدهما عند البنيويين كما تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين ، بدون اختلاف مهم فى المدلول أو فى الاصطلاح غالباً .

لم يكن من الغريب ، قبل المدرسة البنيوية ، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصائها على التحديد المعجمى . فالكلمة ـ من جهة ـ متعددة الدلالات داخل النص نفسه ، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله ، بل إلى « **كتاب الحياة** » نفسه كما يعبر **بارت** . وإنما يكتسب المفهومان أبعاداً جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البنيوى ، والتى سنحاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقال .

والشبه واضح ـ على الخصوص ـ بين « **النقد الجديد** » الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى أمريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينيات . بل إن النقد البنيوى سمى أيضاً بالنقد الجديد . كما أن اصطلاح « **البنية** » ظل شائعاً بين « **النقاد الجدد** » فى أمريكا ، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواضعات الفنية = المؤسسة) فى الأدب ، على حين يؤكد النقاد الجدد ـ مخلصين لتراثهم الأنجلو سكسونى الذى يهتم بالواقع المحسوس المجرّب جانب النص الأدبى كعمل له تفرده وذاتيته ، قبل أن يصبح فى الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية ، أو بين الأعمال الأدبية كلها . ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى « **بالواقع** » الخارجى أو « **الحقائق** » الفكرية . فالعمل الأدبى عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه ، أو بعبارة أخرى له بنية التى تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض « **الإبلاغ** » من حساب الكاتب ، وهو ما يعبر عنه **أرشيبولد ماكليش** بأن القصيدة « **لا تعنى بل تكون** » ، وما أشار إليه **جاك دريدا** بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز differances كاللغة الطبيعية [التمايز بين الحروف هو الذى يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعانى ، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الإعرابية الخ] بل على مبدأ الإرجاء difference أيضا [النص الأدبى لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه فى حيز الإمكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجا للمعنى] وما عبر عنه بارت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف « **معنى** » العمل الأدبى ، ولا حتى « **بنيته** » ، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها ، أو « **اللعب** » المستمر بين سطوح المعنى .

فالفرق بين « النقد الجديد » و « النقد البنيوى » يوشك أن يكون كله راجعاً إلى حالتين من حالات الفكر ، لا إلى اختلاف فى المسلمات أو النتائج . وهو فرق أجمله ليتش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه البنيوى ـ كما يسمى ـ هو اتجاه عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبى الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات . ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان . والتكامل بينهما يظهزلديناحين نخرج من مجال النقد النظرى إلى مجال النقد التطبيق . فهنا نلاحظ تقارباً ـ إن لم نقل اتفاقا ـ فى المبادئ والوسائل والنتائج . فإذا قارنا ـ على سبيل المثال ـ بين تحليل **كلينث بروكس** ـ من أقطاب النقد الجديد ـ لقصيدة **كيتس** « **إلى قارورة إغريقية** » وتحليل **ريفاتير** ـ من ممثلى البنيوية ـ **لسوناتة بودلير** « **القطط** » ، وجدنا أمامنا نوعاً واحداً من النقد ، سوى أن الثانى أكثر تفصيلاً من الأول . بل إن المبدأ البنيوى الأساسى الذى يعتمد عليه **ريفاتير** فى تحليلاته كلها ، أعنى أن جوهر البنية هو « **العلاقة** » لا « **الذوات** » المكونة لأطراف هذه العلاقه ـ هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند **بروكس** ، الذى يقارن بين صورتين فى قصيدة **كيتس** : صورة الغايات المحفورة على القارورة الإغريقية والألحان غير المسموعة التى يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه

النايات ، أجمل من كل لحن مسموع ؛ وصورة الاحتفال الدينى الذى مثله الفنان على القارورة ، والمدينة التى خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر [إذ غادروها جميعا ليشتركوا فى هذا الاحتفال] فيقول بروكس : «إن العلاقة بين المدينة المتخيَّلة والاحتفال المصَّور هى ذات العلاقة بين اللحن غير المسموع والنايات المحفورة» . البنية واحدة ، وهى تتكرر فى أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، فى علاقتها بالواقع ، شكلا من أشكال هذه البنية ، لعل بروكس لم يعبر عن هذا المعنى الأخير بمثل هذه البساطة ، لا عجزاً أو غفلة عن ذلك ، بل لأن التحديد ينفى أى معنى آخر ، ومن ثم يبعدنا عن الشعر بدلاً من أن يقربنا منه . وإذن فلعل خير ما يمكننا أن نفعله ـ هكذا يقول فى ختام مقاله ـ «هو أن نتعلم الشك فى قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلا صحيحاً عن طريق النثر» . ومرة أخرى نراه يلتقى فى هذا المبدأ مع بارت الذى ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية .

ولعل هذه الفكرة هى النتيجة المنطقية التى يجد النقد الحديث نفسه مواجهاً بها ، ما دام قد بدأ من مسلمة «استقلالية الأدب» .ولهذه النتيجة العملية وجهها النظرى الذى يقول بأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس أى شئ آخر ، لا «الحياة» ولا «المجتمع» ولا «الأفكار» ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . لهذا لقيت قصيدة مثل قصيدة كيتس «إلى قارورة إغريقية» اهتماماً غير عادى من النقاد الجدد ، ولهذا أيضاً كتب بارت كتاباً كاملاً فى تحليل قصة قصيرة لبلزاك بطلاها كلاهما فنان ، إن لم نقل إن بطلها الحقيقى هو القصة نفسها . ويشير روب جرييه إلى هذا المعنى بقوله إن «زمن الرواية» عنده هو الزمن الذى تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بعبارة «أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته» ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلها كاتبا أو فنانا (وإن كان لهذا الاختيار دلالة) وإنما المقصود أن متعة القراءة تنحصر فى متابعة مغامرات المعنى ، فى الحوار المستمر بين القارئ والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل لإجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ فى هذه العملية ؟ إن القارئ ، حين يقرأ ، ليس ذاتا ، ولكنه فى حقيقة الأمر مجموعة مواضعات ، تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ، أو ينكر ، بناء على ما قرأه من قبل . وهذه المواضعات نفسها حاضرة لدى الكاتب حين يكتب . وإذن يمكنك أن تقول إن الذى يحدث ، فى حقيقة الأمر ، هو أن النص يحاور نفسه ، كما يمكنك أن تقول ـ على العكس تماما ، وبنفس الصدق ـ إن القارئ هو الذى «يكتب» النص . أما بارت فيقول ، بتفصيل أكبر ، إن ما يحدث أثناء عملية القراءة هو أننا «نترجم» ما نقرؤه ، أى أننا نعرف ما يحدث ، ونعطيه اسما ، وفى خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التى يتألف منها النص .

ـ ٢ ـ

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن «**موضوع الأدب هو الأدب ذاته**» [وهو عنوان نضعه نحن لممارسة أساسية أخذ بها النقد الجديد كما أخذ بها الأدب الذى واكبه وتفاعل معه ، ممارسة تقبل أية مادة مأخوذة من الحياة على أنها «**أدب**» إذا أميت منها كل ما يربطها بالزمان والمكان ـ كما يوقف نشاط بعض الخلايا فى الأجسام الحية ـ ونُشِّطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة فى الفن] والقول بأن «**النص يحاور نفسه**» [وهو عنوان نضعه نحن كذلك لنخلص به منهج **بارت وجوليا كرستيفا** الذى يقوم على تتبع الأصوات الكثيرة داخل النص] . هذه المسافة تدل ـ كما سبق ان قلنا عن فكرتى «**السياق**» و «**تعدد المعنى**» ـ على أن المذهب البنيوى اعتمد أصولاً فكرية جديدة ميزته عن المذاهب النقدية السابقة ، وإن كان وثيق الارتباط بها . ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا أدرى لماذا يهمل دارسو الأدب فى هذه الأيام الوقائع التاريخية ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم ، وكأن فيه ميكروبا يمكن أن يفسد أبحاثهم الشكلية) أن **رومان جاكوبسون** قد عاصر ازدهار حركة النقد الجديد فى أمريكا واختلط بممثليها ، وإن لم يعد من أعلامها لأنها كانت حركة نقدية خالصة ، وكان هو معنياً بالأدب من خلال اللغة دائما . ويبدو أن **جاكوبسون** ـ الروسى المولد والنشأة ـ هو الذى حفز النقاد فى أمريكا وفرنسا على السواء إلى الاهتمام بالشكليين الروس . هذه هى التأثيرات الواضحة التى عملت فى تكوين النقد البنيوى من خلال الترجمة والاتصال المباشر ، ولا ينبغى أن ننسى ـ بعد ـ ذلك التأثير المبهم النافذ الذى نسميه روح العصر . فالبنيوية التى تبدو للكثيرين بدعة جديدة ـ بكل ما يحمله معنى البدعة من إغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين ـ ليست فى الواقع إلا وجهاً من وجوه الحداثة التى تمتد جذورها إلى أواخر القرن الماضى ، والتى حمل لواءها المنشقون قبل النقاد (يذكر بارت ، فى هذا السياق ، ميلارميه وبروست) . ولكن إذا كانت الحداثة تعنى ، أساساً ، قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى ، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كأداة توصيل ، فلا شك أن البنيوية تدفع بهذه العملية إلى أقصى مداها . **فإذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى فى الأدب ، ينفى تماما وظيفة التصوير أو المحاكاة كما ينفيها المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية ، فإن ذلك المذهب هو البنيوية . والفرق بين ناقد مثل بارت وناقد مثل فاليرى (الذى يستشهد به البنيويون كثيراً) هو كالفرق بين روائى كبروست وروائى (أو لا روائى ؟) كروب جرييه** . ولعل من أسباب اهتمام البنيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحديا أكبر للفن التجريدى . فهل يمكن أن تخلو روايةٌ ما من تصوير أو محاكاة ؟ لقد اقتحم التجريد تخوم النثر ، واستطاع ـ بواسطة التحليل البنيوى ـ أن يكشف عن أدق الحيل اللغوية التى يعمد إليها القصص لينسلخ عن الواقع . إن الرواية الجديدة (أو اللا رواية) عند منشيئها والمدافعين عنها هى مثل الشعر تماما «**لا تقول شيئا**» ، بل إنها أشد تعقيداً من الشعر لأنها لا تكتفى بتعدد المعنى الذى تحدث عنه **إمبسون** بل تعمل على مستويات كثيرة أو تستخدم مواضعات كثيرة يتعذر إحصاؤها : بعض هذه المواضعات يستمد من الخارج : مواضعات تتعلق بالحياة الاجتماعية كعلاقات الأبناء بالآباء وعلاقات الأقارب والأصهار وقيمة المال وقيمة النسب وآداب المآدب الخ ؛ وبعضها يرجع إلى الثقافة بمعناها الضيق : من أفكار عن الفن والعلم والصحة والمرض والجغرافيا والاقتصاد والصناعة والتجارة إلخ ، وبعضها يرجع إلى الدين والحكمة من أفكار عن الحياة والموت والحظ والقدر وطبائع البشر ومصير الإنسان

الخ . وبعضها الآخر راجع إلى الفن نفسه : من طريقته فى عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وايجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائى أن يبينه أو يوحى به من طبائع الشخصيات ، واسلوب فى التشويق يعتمد على سرٍّ يلوح به الروائى ثم يعرضه ثم يقلّبه بين تلميح وتعمية وإخفاء وإظهار الخ . هذه «الكثرة» موجودة لا يصعب تتبعها فى الأعمال الروائية الكلاسية نفسها [كل ما قبل بروست هو فى نظر بارت لاشى ، كما أن المعاصرين الذين يستعيضون عن «الكتابة» «بالفن» ـ مثل أندريه جيد ـ هم كلاسيون كذلك] . أما الأعمال الحديثة حقا ، الأعمال التى جُعلت «لُتكتَب» لا «لُتقرَأ» ، أو بعبارة أخرى تلك التى توصف بأنها منتجة للمعنى ، وليست بحال ما نواتج عن معنى ، فهذه يقف النقد أمامها عاجزاً ، **أخرس** . يقول بارت :

«أما النصوص التى يراد بها أن تُكتَب ، فلعله لا يوجد شئ يصلح لأن يقال عنها . ولكن أين هى أولاً ؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين المقروء (أو على الأقل لن نجدها إلا فى الندرة ، بالمصادفة ، لمحاً واعتراضاً فى بعض الأعمال الحدّية أو المتطرفة) : إن النص الذى يراد به أن يُكتَب ليس شيئاً متعينا ولا نكاد نجده فى المكتبة وزيادة على ذلك فمن حيث إن نموذجه هو كونه منتجاً (لا ممثّلا) فإنه ينفى كل نقد : لأن النقد مادام ناتجاً عنه فسيختلط به ، وإذ يعيد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشرا ومفرّقا له فى حقل الاختلافات الذى لا حدود له . إن النص الذى يراد به أن يُكتب هو حاضر دائم ، لا يمكن أن يوضع فوقه أى قول مترتب عليه (إذ لا مناص من أن يحوِّله إلى ماض) ؟ النص الذى يراد به أن يكتب هو نحن فى حال الكتابة ، قبل أن تصبح لعبة العالم اللانهائية (العالم باعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمَّدة بنظام واحد (إيديولوجية ، جنس أدبى ، نقد) يختصر كثرة المفردات ، وانفتاح الشبكات ، ولا نهائية اللغات . النص الذى جُعِل ليُكتب ، هو الروائى بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الإنتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية » .

(س/ز ، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام **بارت** واتخذوها موضوعاً للتندر والسخرية ، أو حمّلوا المترجم وزرها . وربما أمسك بها آخرون وجعلوها كالمشق يقلدونهاوهم لا يعرفون رأسها من ذيلها . وكتابات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يفتعله الكاتب وإنما مرجعه ، غالباً ، أمران : إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوفة فى لغة النقد وإن كانت معانيها ـ فى منظومة **بارت** الفكرية ـ أكثر وضوحاً وتحديداً من معظم المصطلحات التى تلوكها الألسن حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه . وأحسب أن القارئ الذى وعى ما مهدنا به لهذه الفقرة لن يخفى عليه الجليل من معانيها . وإما أنه ـ وهذا هو الأهم ـ يتحدث عن شئ غير مألوف ولن يكون مألوفا : ذلك أنه واقف على تخوم الوعى ، يحدثنا عن عالم هو حرية تامة ، عالم تعطلت فيه اللغات وغابت الحدود التى رسمها الإنسان ، فهو إن شئت حلول كامل (كما عند الصوفيه) أو إن شئت فراغ مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يقرر بعد) . **فى مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وإنما هو فعل محض . وبارت يتحدث عن « العالم » ولكنه لا يعطى أمثلته إلا من الأدب** . **ويبدو لى أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما فى العالم الحديث** (أكره أن أقول : العالم الغربى ، أو الحضارة الغربية ، لما ينم عنه هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس ، وتباه مفلس : إنما هى حضارة حديثة واحدة ، وما نحن أبناء الشرق إلا الطفيليات التى تعيش وتتكاثر حول شطآنها) . وإن شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يجرون وراء الثروة ، والمنصب ، والسلطة ، والجاه ـ الأفراد والجماعات والدول ، حتى إذا بلغوا ما أملوه وجدوه حطاما ، فاندفعوا مرة أخرى يجرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجاه . القيمة الوحيدة الباقية ـ إن كانت هناك قيمة ـ هى هنا السعى نفسه («وأن ليس للإنسان إلا ما سعى » !) دين جديد ، وكأن الزمن استدار كهيئة يوم خلق الله السموات والأرض .

عند بارت ، كبير نقاد هذا **العصر** ، **لا توجد إلا قيمتان أدبيتان : الكتابة والقراءة** : أو **إن شئت الدقة فقل : الكتابة القراءة** (بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ : «النص يتكلم طبقا لرغبان القارئ» ـ م . ن . ص ١٥٧ ، «فى النص لا يتكلم إلا القارئ وحده» ـ م . ن . ص .ن) **والقراءة الكتابة** (أى أن قيمة النص هى فى أن يجعل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته ، أن يحطم قاعدة التعامل الرأسمالى بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) **وهما وجهان لحقيقة واحدة أو قيمة واحدة . الكتابة فعل أشبه بالقراءة ، والقراءة فعل أشبه بالكتابة ، وقيمتها ليست فى الشئ المنتج** (المعنى فى الحالتين) **بل فى الإنتاج نفسه** . ولكن **«الأدب الفعل»** ليس كسائر الأفعال المدنية التى أشرنا إليها ، بل هو فعل واع مدرك ، هو ـ وحده ـ شاهد المأساة التى يعيشها إنسان هذا العصر . فمشكلة الكاتب فى عصرنا هى تحرير الكتابة من كل المواضعات التى فرضها الأدب على نفس فى كل العصور السابقة ، لأن هذه المواضعات جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن عالمنا الممزق فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع يمينه لغة «أدبية» جاهزة ، حافلة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهى أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره . والحل الذى يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة ، لغة «آدمية» (نسبة إلى آدم أبى البشر) ، أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أية علامة مميزة . ولكن السخرية هى أنه حتى لو نجح فى ذلك فسيجد نفسه بعد قليل أسير هذه الطريقة الجديدة فى الكتابة ، أى أنها ستصبح ، بدورها ، تقليدا .

وإذن فالكتابة فى عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التى يخترق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز ـ ليجد نفسه بعد ذلك أسير القيد الذى صنعه لنفسه بنفسه . الكتابة هروب مستمر إلى الأمام ، إلى الأمام فقط ، إذ ليس هناك هدف منظور ، إلا أن يكون

ذلك الهدف عالما بسيطا واحدا خاليا من كل تمييز أو تحديد، نقيضا لعالمنا الحاضر الذى بلغ النهاية فى التعقيد.

إن مفهوم بارت «للكتابة» يشف عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية. وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن البنيوية من أنها معادية للتاريخ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التى لا تفهم الاشتراكية بدونها؟ وأنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم، ومن ثم فهى تشن الحرب على الظاهرية والوجودية؛ وأنها علمية، تحاول أن تصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية فى البحث.

وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكى الإنسانى الطوبوى) ينتمى إلى مرحلة مبكرة فى تطور بارت الفكرى، ومن ثم لا ينبغى إقحامه على البنيوية. والواقع أن كتاب بارت «درجة الصفر فى الكتابة» (١٩٥٣) يحمل آثاراً قوية من الماركسية والوجودية معا، ولكنه يعد أيضاً معلماً من معالم النقد المعاصر، وأهم من ذلك أن المفهوم الذى طرحه بارت للكتابة فى هذا العمل المبكر قد بقى ثابتاً فى إنتاجه الأخير. ولا أظن أن القارئ قد لاحظ فى الفقرة التى نقلناها، منذ قليل، عن كتابه «س/ز» (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار. بل إننا لم نزد على أن شرحنا فكرة وردت فى كتابة المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتقدم. **فالأولى أن نسلّم بأن البنيوية لا تعد رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة إلا لأن لها جذوراً فى هذه المذاهب، كما أن للنقد البنيوى جذوره فى النقد السابق. والواقع أننا، حين نفعل ذلك، نكون بنيويين وناقدين للبنيوية فى الوقت ذاته: نكون بنيويين لأننا نرى أن التمايز بين أى منظومتين اجتماعيتين لا يكمن أساساً فى اختلاف العناصر بل فى اختلاف العلاقات، كما نكون بنيويين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية، من حيث إن الفلسفة أداتها اللغة، واللغة نظام رمزى) لا يعنى انقطاعاً بين نظام ونظام، ولكنه «حقل من الاختلافات لا نهاية له»، حسب تعبير بارت نفسه. أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نعيش فى «حاضر دائم»، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تعسفية من صنع الإنسان، فهنا نجد أنفسنا فى موقف الناقد للبنيوية، من واقع البنيوية نفسها، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضياع وانعدم الهدف.**

وما نريد أن نعود فنقحم أنفسنا فى فلسفة البنيوية، بعد أن آثرنا الوقوف عند حدود النقد الأدبى. ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول، وليس فى مقدور الناقد البنيوى أن يهرب من مشكلة القيمة، ولهذا يجد نفسه، إن أراد أو لم يرد، مستنداً إلى أسس فلسفية، فضلاً عن كونه مرتبطاً بظروف اجتماعية وتاريخية، مثله مثل الأدب الذى يدافع عنه أو يفسره. **ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقد العصر حقا، لأنه الناقد الذى يقدم تبريراً شاملاً ومعقولاً للأدب الرمزى والأدب السيريالى وأدب العبث وأدب اللارواية وسائر الاتجاهات التى توصف «بالطليعية». ونقول إنه يقدم «تبريراً» لهذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم «تفسيرا» لها**، لأن الملاحظ أنه قلما يتعرض لهذه الأعمال فى دراساته التطبيقية، وقد صرح فى الفقرة التى نقلناها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا — تلك التى يراد بها أن «تُكتَب» لا أن «تُقرأ» — هى أعمال غير قابلة للدراسة النقدية. وإذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تتناسب تناسباً عكسياً مع قربه من ذلك المثال. ولكن يقابل ذلك أن العمل الذى يخضع بسهولة للنقد هو العمل الأشد فقراً والأقل ثمرة للناقد فلهذا وذاك يجد الناقد البنيوى بغيته حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية — فى عمل «كتِب ليُقرأ» بشرط أن يكون فى مثل هذا العمل قدر من **«تعدد الأصوات»** يسمح بالنظر اليه كواحد من **«الاختلافات التى لا نهاية لها»**، والتى تكوِّن «الأدب» باعتباره وحدة. ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هى إظهار الأصوات الكثيرة التى يتكون منها، ومن ثم إعادته إلى الخضم الواسع الذى صدر عنه، **فإنه لا يقدم دراسة فردية** عن هذا العمل، وإنما يتكلم عن «الأدب» من خلاله. وهو أيضاً لا يحاول اكتشاف «معناه الكلى»، لأن هذا المعنى الكلى إن وجد فليس هو ما يجعله أدبا، إنما هو أدب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه. ومع أن الناقد هنا لا **«يعيد كتابة»** العمل، وإنما **«يفسره»**، فإن هذا **«التفسير»** يحطم العمل الأدبى فى سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها، و **«اللعب»** الدائر فيما بينها، ومن ثم فهو **«يعيد كتابته أيضاً فى كتاب الأدب الكبير»**.

- ٣ -

إلى أى حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه «فعل» تتداخل فيه عمليتا القراءة والكتابة — وهى نظرة عبر عنها عدد من البنيويين الآخرين بطرق مختلفة — نظرة جديدة؟ إننا نلمح فيها جذوراً قديمة من فكرة **«تعدد المعنى»** وفكرة **«استقلال العمل الأدبى»**. ولكن الجديد فيها حقاً هو الدور الرئيسى الذى تعطيه للقارئ. فليس القارئ مجرد **«مستقبل»** أو **«متلق»** كما تعودنا أن نقول فى النقد التقليدى، ولكن الأدب — من حيث هو فعل — لا يتحقق وجوده إلا باشتراك الكاتب والقارئ. وإذا فسرنا هذه النظرة — تاريخيا — بأن التفكير فى **«قيم مطلقة»** قد زال نهائياً من عالمنا، وإذا رأى فيها الكثيرون إعلاء مقصوداً لمهمة الناقد (باعتباره قارئاً نموذجيا)، فإنها — من ناحية أخرى — اقتراح علمى للخروج من معضلة **«القيم»** عن طريق التسليم بنسبيتها، ومن ثم تنحل مشكلة الذاتية التى لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرض. فالتقاء القارئ والكاتب فى **«عملية»** نسميها الأدب لا يمكن أن يتم إلا فى ظل مواضعات معينة متفق عليها بينهما ضمنا، هذه المواضعات التى نسميها التقاليد الأدبية، وإذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونها نظماً من الرموز: تبدأ بمعان جزئية كالمجازات والكنايات التى تعود الشاعر العربى أن يرمز بها لجمال المرأة أو شجاعة الرجل، وتنتهى بتركيبة كاملة كالتركيبة التى وصفها ابن قتيبة لقصيدة المدح، وهى سلسلة مواضعات أدبية تهدف إلى عقد صلة تبادلية بين المادح والممدوح. فالأدب — من هذه الناحية — ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز. وككل صلة اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل المنافع، وإن اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة، فهى فى

الأدب – غالبا – نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية .

إن مشكلة القيمة فى الكتابات العلمية المعاصرة ، ومنها الكتابات النقدية التى تحاول أن تكون علمية ، لا يشار إليها إلا عرضاً ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمى فى الرموز يمكن أن يحول مشكلة القيمة إلى أفق جديد إذ يجعلها ناتجاً من نواتج الحياة الاجتماعية . وهذا هو ما تفعله **«السيميولوجية»** أو دراسة الرموز . فموضوع هذه الدراسة هو **«النظم الرمزية»** المختلفة . ومعلوم أن كل منتَج من منتجات الإنسان – سواء أكان الغرض منه فى الأصل مادياً أم لم يكن – يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالمحب يقدم إلى محبوبته وردة للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغانى ، وربما قدم لها عقداً ثميناً ليعبر عن معنى أكثر من الحب ، وإذن فالهدايا بين المحب ومحبوبته لغة مقننة يعرفها أهل الهوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجى فى دراسة الحضارات الإنسانية . وغنى عن البيان أنه يستخدم فى دراسة مشكلات أنثروبولوجية عويصة كمشكلة السحر ودلالته على العقلية البدائية (ومعلوم أيضاً أن السحر يعتمد على استخدام الرموز) .

أما فى مجال النقد الأدبى – وهو الذى يعنينا – فالمنهج السيميولوجى يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو إن شئت فقل إزاحتها من الطريق . فما زال النقد الأدبى يجد عناء شديداً فى التخلص من المعايير الجمالية ، ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبى إذا لم ينته إلى القول بأن هذا النص جيد (أوجميل) وذاك ردئ (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذاك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذاك لا يستحق والذين يرفضون أى مقياس جمالى (**مثل فراى وريفاتير**) يقدمون لك بديلاً غير مقنع حين يسمون «أدبا» كل ما قدمه منشئوه أو ناشروه على أنه كذلك ، وهم يقيمون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذ لا يحللون إلا أعمالاً أدبية منتخبة مشهوداً لها بالجودة ، وما عليك إلا أن تترصد لهذه التحليلات لترى أنها تتضمن – كغيرها – أحكاماً بالقيمة الجمالية . والمنهج السيميولوجى – إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة – يستطيع ببساطة تامة أن يرجئ بحث القيمة إلى أن تُدرس الاختلافات التى تطرأ على الذوق الأدبى باختلاف العصور والبيئات – أو أن يحيل هذا البحث برمته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ الذوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الإيضاح للعلاقة بين البنيوية والسيميولوجية فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعاً من الاستطراد دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ فى «العملية» الأدبية ، وهى فكرة قد يتساءل القارئ عن مدى أصالتها فى النقد البنيوى . نعم ! **لقد كان مدخلنا لفهم النظرة البنيوية إلى الأدب على أنه «فعل» لا على أنه «شئ» مدخلاً تاريخيا ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئا عن البنيوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يتعرفون إلى البنيوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم : إن البنيوية تحاكم التاريخ لأنه يغفل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد – مع أن هذه العلاقات هى جوهر النظام – بحثاً وراء «تطور» جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة ، أن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معاً لأنها هى نفسها جزء من نظام كبير تجمعه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية** . إن «روح العصر» تعنى وحدة حقيقية متعينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهى مسلمة من المسلمات التى يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، أعنى الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخى الذى اخترناه لم يشوه صورة البنيوية بل لعله أن يكون قد زادها وضوحاً . فالنظر إلى الأدب على أنه **«فعل»** لا على أنه **«شئ»** قد ربطه ربطاً مباشراً بالموقف «العقلانى» للبنيوية (إذا كنا لانزال نذكر هذا الوصف الذى استخدمه ليتش) ، إذ إن الفرق بين **«نظام من الأفعال»** (مثل : سلوك مهذب يستتبع جواباً مناسباً ، أو العكس) و «نظام من الأشياء» (مثل تركيب جسم حىّ أو جماد) هو أن الأول تصور عقلى مجرد ، والثانى صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة فى الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد فعل من نوع خاص وهو النوع الرمزى فلا يمكن أن يتصور بدون «نظام» يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول إن فكرة **«أن الأدب فعل»** تستتبع **«أن الأدب فعل رمزى له نظام»** كما تتضمن **«أن هذا النظام صورة عقلية مجردة»** . وليست السيميولوجية إلا منهجاً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً خاضعة لنظم عقلية مجردة . وإذن فالعلاقة بين البنيوية والسيميولوجية لم تأت فى حديثنا عرضا ، بل إنها فرضت نفسها لأن الكلمتين فى الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفاً للسيميولوجية فإنها تصلح تعريفاً للبنيوية أيضا . **أما النقد البنيوى ، أو «علم الأدب» البنيوى بتعبير أدق ، فليس إلا فرعاً من السيميولوجية ، يمكن أن يختفى فى يوم من الأيام ، ليندمج فى هذا العلم الكبير ، كما يندمج الرافد فى المجرى الرئيسى .**



ـ ٤ ـ

وينبغى أن نتوقف قليلاً عند هذه التسمية «**علم الأدب**» أو «**علم الشعر**»، فإنها تنطوى على بعض الإشكالات التى تتعلق بالبنيوية، أو السميولوجية.

ومع أن «**علم الشعر**» Poétique - Poetics تسمية قديمة جداً، ترجع إلى أرسطو الذى يمكننا أن نصفه بأنه «**البنيوى الأول**»، فإن أرسطو ومن حذا حذوه لم يقيموا أى نوع من التقابل بين المعانى المجردة والواقع المجرَّب، بل كانوا، فى نظامهم الفلسفى، يتصورون تطابقاً تاماً بين هذا وذاك. ولذلك لم يميزوا فى «القوانين» التى وضعوها لصناعة الشعر بين «**الواقع**» و «**الواجب**»، وتصوروا أن ما استخلصوه من النماذج الأدبية المعترف بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة. أما البنيويون المعاصرون فإنهم يعلمون أن مواضعات «الكتابة» قد تغيرت كثيراً على مدى العصور، وأنها ـ فى العصر الحاضر بوجه خاص ـ تختلف اختلافاً كبيراً عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلا، ومن ثم فهم يتابعون سوسير فى تفرقته بين «**اللغة**» [باعتبارها من الأصوات الدالة متعارفا عليها فى مجتمع معين وإن لم يوجد كواقع منطوق لدى أى فرد من أفراده] و «**الأقوال**» [وهى كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة فى كمالها ونقائها المثاليين] ـ فيفرقون كذلك بين «**الأدب**» باعتباره نظاماً رمزياً تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى «**الأنواع الأدبية**»، وبين «**الأعمال الأدبية**» التى هى نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما. «**فعلم الأدب**» يدرس الأدب، و «**النقد الأدبى**» يدرس الأعمال الأدبية. وطبيعى أن يمثل الأول المنزلة الأولى، بل إن الدراسة البنيوية لعمل معين كثيراً ما تجعل العمل المدروس ـ كما فعل بارت فى دراسته لقصة بلزاك ـ أشبه بعماد لدراسة يقصد بها «الأدب» بوصفه نظاماً كليا مجرداً.

والتفرقة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقى أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعا، ومن المسلم به عندهم ـ كذلك ـ أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمناً فى النقد التطبيقى، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة. ولكننا لا نعرف لناقد غير بنيوى كلمة مثل هذه الكلمة التى يقدم بها تودوروف كتابه الموجز «علم الشعر»: «**ليس العمل الأدبى نفسه هو موضوع علم الشعر. إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبى. ومن ثم لا ينظر إلى أى عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة، لا يعدو أن يكون واحداً من تحقيقاتها الممكنة. فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع، بل بالأدب الممكن، أو بعبارة أخرى: بتلك الصفة المجردة التى تخص الظاهرة الأدبية، أعنى أدبيّة الأدب**» (ص ص ١٩ ـ ٢٠)

والنقاد الذين يقبلون فكرة «**أدبيّة الأدب**» ويسلمون «**باستقلال العمل الأدبى**» (وإن يكن فى الواقع استقلالاً محدوداً كل استقلال) قد لا يستطيعون أن يتصوروا «**بنية عامة مجردة**» تكون موضوعاً لعلم الأدب أو علم الشعر. فنموذج علم اللغة لا يصلح هنا. إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن «**الأقوال**»، ممكن علميا لأن التغيرات التى تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل، وقد يمكن تفسيرها «**بأسباب**» معينة، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها «**قصد**» معين. وكذلك اختلاف «**الأقوال**» فى هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبى. بناء على هاتين الحقيقتين يمكن «**تصفية**» اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة. ولكن هل يمكن ذلك فى الأعمال الأدبية؟ إن هذه الأعمال ـ مهما يكن سلطان التقاليد أو المواضعات الأدبية ـ تتميز بدرجة من «**القصدية**» تجعل من العسير جداً فصل ما هو «**أدبى**» بالمعنى المجرد عما لا يمكن الحديث عنه إلا فى سياق العمل الأدبى المدروس. لهذا تجد كتاب **تودوروف** المشار إليه لا يكاد يختلف ـ فى روحه أو منهجه أو طبيعة ملاحظاته ـ عن كتب النقد النظرى التى تدرس «**البناء**» فى ضوء الواقع الأدبى، ولا تزعم أنها تدرس «**الأدب الممكن**». ولا شك أنه ـ كما هى الحال فى كل دراسة نظرية ـ يعمد إلى القياس والقسمة المنطقية أحياناً ليكمل بهما الاستنتاج من الأعمال الأدبية المعروفة، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائى (أى الزمن الذى تدور فيه أحداث الرواية) بزمن القصّ (أى الزمن الذى تجرى فيه عملية القراءة). ولكن لا شك أيضاً أن الأعمال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التنظير الواسع. وإنما يخالف عن طريقة معظم الأعمال النقدية النظرية حين يمتنع عن إعطاء أى حكم جمالى على شكل أدبى معين. ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣):

«والذى نرمى إليه من الملاحظات السابقة هو إثبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتماداً على تحليل عمل أو أعمال معينة، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا. وكل ما قُدِّم إلينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن فى أحسن الأحوال إلا أوصافاً جيدة [للأعمال المدروسة]. ويجب ألا يُقدَّم الوصف ـ حتى وإن كان صحيحا ـ على أنه تفسير للجمال، إذ لا توجد طريقة للكتابة بتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية».

ومعنى ذلك أن طريقة ما فى الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية فى عمل ما، ولا تكون لها هى نفسها مثل هذه القيمة فى عمل آخر. فلنترك مشكلة القيمة. ولكننا لن نستطيع أن نغفل وظيفة الشكل الأدبى. فإذا اختلفت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل، فلابد لنا من إحدى اثنتين: إما أن نهمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفة فى بعض الأعمال الأدبية، وإما أن نعده داخلاً فى أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية، مع أنه يمكن أيضا أن يوجد ولا يكون مؤثرا. ففى الحالة الأولى نكون قد أسقطناه وأفقرنا منه البنية الأدبية العامة، وفى الحالة الثانية نكون قد أقحمناه على هذه البنية، مع أنه يمكن أن يكون محايدا. فلم يبق إلا أن يوصف الشكل الأدبى داخل العمل الذى جاء

فيه فعلا، وإلا فان «البنية المجرّدة» التى نقدمها لن تعدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جدولاً للحيل الفنية، وهذه وتلك يمكن أن تفيد فى توجيه النظر إلى جوانب معينة فى العمل الأدبى، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة.

هذا هو الإشكال الأول.

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفاً لهجوم شديد من النقاد فى النصف الأول من هذا القرن. ولفورستر تمثيل قوى الدلالة يسوقه فى مقدمة أحد فصول كتابه «وجوه الرواية» وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التى بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية، ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى الروائيين كما لو كانوا جالسين فى حجرة واحدة يكتبون فى وقت واحد. وقد اختار فورستر، كما اختار معظم النقاد المعاصرين، النموذج الثانى. ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالباً أحكاماً جمالية. ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتخلى عن المنهج التاريخى. ولكن «علم الأدب» فى التصور البنيوى، أو السيميولوجى، كان لابد له ليكون علماً وصفياً أن يتخلى عن اعتبار القيمة الجمالية، ومن ثم اضطر أن يربط القيمة الجمالية بالتغيرات التاريخية، دون أن يجعل لهذه التغيرات مكانا ظاهراً فى صياغة قوانينه. وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت تنظر إلى الرموز على أنها نظم يتواضع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ، ولكنها انساقت وراء السائد فى أيامنا هذه إلى قصر مفهوم «العلمية» على العلوم الطبيعية التى تتمثل نتائجها فى قوانين ثابتة مضبوطة ضبطاً رياضيا. وقد بدأ الانسلاخ من ميدان العلوم الإنسانية واللحاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين: جبهة علم النفس (راجع كتاب «علم النفس الحديث» للدكتور مصطفى سويف) وجبهة علم اللغة. ولم يكن سوسير - الأب الروحى للبنيوية - منكراً لقيمة الدراسة التاريخية، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتى تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة. فمعرفة النظام يجب - منطقيا - أن تسبق معرفة التغيرات التى تطرأ عليه. وعندما أعاد ليفى ستروس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدماً منهج سوسير كان الإغراء قويا: إذ إن الدارسين الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدراً هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية. ولكن هذا الكم الهائل بدا مستعصياً على التنظيم والضبط العلمى، فكان معظم ماكتب فى الأنثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف، وكان الاتجاه الوظيفى الذى مثّله فى بريطانيا أستاذ مثل إيفانز برتشارد ممهداً لنظرة أكثر علمية إلى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظما متكاملة. فجاء ستروس وأكمل هذا التصور العلمى بأن نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد فى أقصى الغرب وبلد فى أقصى الشرق، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشرى، التى لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر أيضا عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التى نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم. وهكذا كان مجهود ستروس العلمى منصباً على تنمية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت. وقد سار النقد البنيوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية، بل إن ستروس نفسه شارك فى تشكيل هذا النقد منطلقاً من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى. ومن هنا كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبى عن «أدبية الأدب»، لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين فى النقد أو «علم الأدب». فكان لابد من الالتجاء إلى التاريخ. أضف إلى ذلك أن نقاد الأدب (حتى ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن ينعزلوا عن الحركة الأدبية فى زمنهم، والحركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظروف تاريخية، ومن هنا كانت بنيوية بارت ذات ملامح تاريخية واضحة، بل إن نقده لم يخلُ هو نفسه من لمحات فنية معبرة عن عصره، وصورة «الأدب المثالى» فى نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلغاء للأدب بمعناه المعروف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أى شئ آخر. أما لوسيان جولدمان - إن صح اعتباره بنيويا - فهو يدخل فى صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التى أدت إلى ظهورها، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده، وهو معيار القيمة الفنية التى تميز عملاً يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خلال الشكل وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المحتوى).

هذا هو الإشكال الثانى.

وثمة إشكال ثالث، نترك تحديده لأحد ممثلى البنيوية. يقول تودوروف فى كتابه السابق الذكر (ص ٢٥):

> «إن انتماء هذه المقالة إلى مجموع مخصص للبنيوية يثير سؤالاً ... : ما علاقة البنيوية بعلم الشعر؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع تعدد المعانى التى ترتبط بكلمة «البنيوية».
>
> فإذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام، فكل دراسة علمية للشعر تكون بنيوية، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) وعلى العموم فإن الأخذ بوجهة النظر العلمية فى أى مجال هودائما وبالضرورة دراسة بنيوية.
>
> أما إذا عنينا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخيا، تعالج اللغة على أنها نظام للاتصال، أو الوقائع الاجتماعية على أنها ناتجة عن مصطلح متعارف عليه، فليس فى علم الشعر، كما نعرضه هنا، شئ يتميز بصفة بنيوية خاصة. بل

> **إنه ليمكننا القول إن الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذى يتناولها (أى علم الشعر) يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضاً على بعض المفاهيم الأدائية للغة ، التى ظهرت فى بدايات «البنيوية» .**

وقد نتساءل عن ماهية هذه «المفاهيم الأدائية للغة» وكيف نزلت عنها البنيوية ومتى . وقد نتساءل أيضاً هل المقصود بالبنيوية هنا هو المذهب البنيوى فى اللغة أو فى «علم الأدب» ؟ فلم يوضح تودوروف شيئاً من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمى الشائع حتى يكتفى بمجرد الإشارة إليها ، ولاسيما إذا كان الكتاب موجهاً لجمهور عريض . والإشكال الذى أشار إليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها . ثمة تعارض أساسى بين «علم الشعر» ومفهوم البنيوية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاماً للاتصال ، والوقائع الاجتماعية ناتجة عن مصطلح متعارف عليه . **فهل تحول المنهج البنيوى عن ذلك ؟ وإذا كان قد نزل عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد نزل عن** مفهوم البنية ذاته ؟

إن **تودوروف** يعد علم الشعر مبحثاً من مباحث السميولوجية ، ويقدر أنه سيختفى يوماً عندما تصبح السميولوجية علماً مكتمل البناء ، تبحث فى الأدب كما تبحث فى غيره . ويقول : إن الواقعة الأدبية ، وعلم الأدب الذى يتناولها ، يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضاً على **«بعض المفاهيم الأدائية للغة ؟** ولكى يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين ، ينسب هذه «المفاهيم الأدائية» إلى بدايات البنيوية . ولكن كتابه المشار إليه يقبل هذه المفاهيم ضمنيا [ولنشرحها بعبارة أبسط نقول:إن المقصود هو وجود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومعان تدل عليها هذه الوحدات] . دون أن يلتزم بها فى وضع قوانين للواقعة الأدبية (أو على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا فى موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التى تحدثت عن «بنية» الرواية دون أن يكون أصحابها بنيويين . وقد وضح لنا الآن السبب فى ذلك : **فهو يعلم أن بين** دعوى البنيوية (ولنقل معه : فى بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضاً جوهريا ، ولذلك نراه يستعير الهيكل العام من علم اللغة ، **فيقسم** تحليل القصص إلى تحليل دلالى وتحليل لفظى وتحليل نظمى (نسبة إلى نظم الجملة Syntaxe) ، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا بافتعال شديد .

أما التناقض الجوهرى بين البنيوية (أو السميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى ، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعيّنه . ولعله ـ هذه المرة ـ لم يكن فى حاجة إلى أن يعين ، فكل عمل أدبى هو عمل فردى ، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة «لكل» عمل أدبى ، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته .. ومن ثم لا يمكن الحديث عن «بنية» تخضع لها كل الأعمال الأدبية ، أو صنف واحد منها ، حديثاً له قيمة . وقد شعر البنيويون بذلك ، فرأيناهم فى السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن «سميولوجية الأدب» أكثر مما يتحدثون عن بنيته» . ويعبر بارت عن هذا التحول مقارناً بين كتابيه «مقدمة للتحليل البنيوى للقصص» (١٩٦٦) و «س/ز» (١٩٧٠) فيقول :

> **«فى النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن تُشتق منها تحليلات الأعمال المتعينة ... وفى «س/ز» عكست هذا المنظور ، فرفضت فكرة نموذج مهيمن على عدد من النصوص (ومن باب أولى فكرة نموذج مهيمن على كل نص) واعتمدت مسلمة أن كل نص ـ إن صح التعبير ـ نموذج نفسه ، أو بعبارة أخرى أنه يجب أن يدرس بما هو مخالف . والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشة أو دريدا . ولأشرح هذا الأمر أقول : إن النص تتخلله النظم الرمزية فى جميع أجزائه ، ولكنه ليس تحقيقا لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلا) ، فهو ليس «قولا» محققا «للغة» قصصية» .**

(«حديث مع رولان بارت» ـ نقلاً عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هذا هو التحول الذى طرأ على السميولوجية ، ولعل من الغريب أن يُستمدَ من نيتشة ، الذى يعده البعض من آباء الوجودية ، عدوة البنيوية ! ولكن هذا هو الشأن فى كل هذه المصادر الصناعية من «الكلاسية» فنازلا . فلكى تفهم اسماً واحداً من هذه الأسماء عليك أن تعيِّن نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فيتبين لك ما هو أصلى وما هو هامشى فى الفكرة أو المذهب .

وأرجو أن يتوقف القارئ هنا قليلا . فقد يبدو له أن ماقلناه من أن فى كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بديهى ، لا يحتاج إلى إثبات ، ولا يحتمل مزيداً من الشرح . وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هى مهاد فكرة «**الاختلاف**» التى استمدها السميولوجيون أو البنيويون الجدد من نيتشة . ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا إن «الفكرة المركزية» التى تشكل المنظور الكلى لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة المعانى ولكنها مجموعة علاقات فحسب [مثلا : كلمة «باب» لا تعنى هذا الشئ الذى يسمى باباً إلا لأن هناك كلمة أخرى فى اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل «باب» على كل فتحه فى الحجرة . مثال آخر من الأسماء التى تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة «سحر» التى تدل على الساعة التى تسبق الفجر لوجب أن تكون كلمة «العجز» شاملة للمعنيين ... وهكذا ، فمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى] وإذن فلماذا لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات آخر ، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هى صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلها قادرة على «**إنتاج**» المعنى ، ومن ثم فمعانيها «**مرجأة**» غير محددة وليست هذه المعانى ، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات ، إلا حركة بين الكاتب والقارئ ، أو فعلاً لا يستقر عند

نتيجة محددة ، أو لعباً مستمراً بالدلالات تجلى «لعبة العالم اللانهائية» كما يقول بارت مستوحياً نيتشة أو دريدا .

وتجمل جوليا كرستيفا موقف السيميولوجية الوقت الحاضر بقولها :

«لا يمكن أن تتطور السيموطيقا إلا كنقد للسيموطيقا ... إن البحث فى السيموطيقا يظل بحثا لا يكتشف شيئاً فى النهاية إلا تحركاته الذهنية لكى يتبينها ، وينفيها ، ويبدأ من جديد».

(من كتابها Semiotiké ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ - ٣١ - نقلاً عن كلر = ص ٢٤٥)

إن الاختلاف بين الاصطلاحين «السيميولوجية/السيموطيقا» يمكن أن يشير إلى اختلاف فى المعنى : فالسيميولوجية التى تخيلها سوسير يمكن أن تكون علماً ، أو على الأقل منهجاً فى علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعى ، وقد طبقها ستروس بالفعل فى علم الإنسان . أما فى النص السابق فإنها نظرية فى المعرفة وثيقة الارتباط بالميتافيزيقا ، ولا يمكن أن نتصورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة ، لأن المعانى التى تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستمرين ، لا توجد إلا فى نوع معين من النصوص لا يصاب إلا فى الندرة (كما يقول **بارت**) ، ولو وجد لما كان قابلاً لأى تفسير ، أو - بتعبير آخر - لكانت أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف . ومن ثم يتحتم اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السيموطيقى للأدب ، بطبق عليها منهج لا يمكننا أن نصفه بأنه سيموطيقى إلا جزئيا ، على نحو ما فعل بارت فى تحليله لقصة بلزاك .

لعل هذه صورة حديثة من البنيوية . ولكنها ليست فى الواقع إلا استمراراً للصورة القديمة التى رأيناها فى كتاب **بارت** المبكر «**درجة الصفر فى الكتابة**» . وكلتا الصورتين ليست إلا الجناح النقدى للحركات الأدبية الإبداعية المعاصرة ، التى يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما - النقد والأدب الإبداعى - حلقة أخيرة فى تطور أدبى نقدى يعكس وضعاً تاريخيا لحضارة بلغت منتهاها . حتى أصبح «**التقدم**» الوحيد المنظور هو العودة إلى البكارة الأولى ، إلى صورة «**آدميه**» من الفن والفكر والحياة .

ولعل التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعيا مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به الكومبيوتر ، وفى مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت - إلى عهد قريب - تضبط سلوك الإنسان نفسه . وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر . وبينا نرى انتصارات الكومبيوترتتوالى فى ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الإنسان ينكمش فى تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث ، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للإنسان - على الأقل - صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل فى الوصول إلى أى قانون عام ، فيعلنان أن كل عمل أدبى له قانونه ، وبذلك يؤكدان - مرة أخرى - أن للإنسان وضعه المتفرد فى الكون ، الذى يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص .

- ٥ -

ولكن البنيوية كثيرة الوجوه . وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أولى أن تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدرس النص الأدبى ، والنص الأدبى - فى نهاية الأمر - ليس إلا نوعاً من الاستعمال اللغوى .. وإذا كانت جدة البحث السميولوجى وعمق اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالبنيوية فى مسالك وعرة ، وربطها بحالة الإنسان المعاصر ، فإن البحث اللغوى محدد بطبيعته ، وبحث اللغة الأدبية بالذات يستند إلى تراث غنى لدى الغربيين والشرقيين جميعا فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاءوالريطوريقا عند أولئك . هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ **سوسير** كانوا قد وضعوا أصول «**علم الأسلوب**» ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجاً أثمر لوناً جديداً من الدراسات الأدبية شديدةالعمق والنفاذ . وعلى رأس هؤلاء العالم النمسوى المولد ، الأوربى الثقافة ، الأمريكى المهجر والوفاة ، **ليوشبتسر** .

كانت دراسة الأسلوب ، قبل البنيويين ، قائمة على فكرة «الانحراف» أى الاستعمال اللغوى الذى يخرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعان وجدانية إضافية يريدها الكاتب ، فهو التعبير اللغوى عن فردية العمل الأدبى . وقد طوّر شبتسر هذا المنهج بحيث جعله صالحاً لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة ، القوية الدلالة . فى العمل الأدبى المدروس ، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . **ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتى ، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز «بسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى» ، وهى عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التى تتحدث عن البنيوية - والحق أنها عبارة هائلة** . (وليسمح لى القارئ بأن أتجاوز قليلاً صرامة هذا البحث لأقول إنى بقيت زمنا لا أقرأ هذه العبارة إلا تخيلت كارثة توشك أن تقع ، وكأنها - على مذهب تداعى المعانى أو على مذهب الشبكات المفتوحة - تذكرنى بسقوط المنازل . وإنى لأرجو أن أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن) . **مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البراعة فى حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسى** . فعند سوسير أن هناك طريقتين - متكاملتين غير متعارضتين - للتحليل اللغوى : إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر فى النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب فى المعنى عن طريق الترادف أو القضاء أو العموم أو الخصوص أو نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة

الأفقية هو المجاورة (ويمكننا أن نعترض على هذا بأن المجاورة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لهذه العلاقة ، وأن العلاقة الأفقية هي علاقة معنوية أولاً ، ولكننا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارة إلى العلاقات المعنوية كلما استطاع ذلك) . وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر ، أى التشابه أو التضاد (وهنا حقا يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية ، ولكنه يميل فى أمثلته إلى التشابه والتضاد الصوتيين) . فسقوط المحور الرأس على المحور الأفق معناه أن تصبح العلاقة فى النص المقروء (لأننا - بطبيعة الحال - نقرؤه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور.فهذا القانون الهائل لم يزد على أن كرر شيئا معروفاً ومفصلاً عند البلاغيين والنقاد . وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر الخ . إلا أمثلة قليلة أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة ، فإن كان **لجاكوبسون** فضل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون مميزاً للغة الشعرية يبدو غير مقبول ، وإلا لوجب أن يكون القاضى الفاضل أشعر من **شكسبير**.

أما النقاد فكثيراً ما تكلموا عن «**الوحدة مع التنوع**» ، و «**التناظر**» و «**التقابل**» ، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب ، بل على مستوى العمل الأدبى الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التى يصعب إسنادها إلى ناقد بعينه .

وأشار **جاكوبسون** إلى المحور **الأفق** والمحور الرأسى مرة أخرى حين حاول أن يميز بين المجاز المرسل والاستعارة ، فجعل الأول راجعاً إلى المحور الأفقى والأخرى راجعة إلى المحور الرأسى . والحق أن كليهما راجع إلى المحور الرأسى ما دمنا ننظر إلى الكلمات فى النص ولا ننظر إليها كمفردات لغوية . ويبدو أنه لا مناص للتمييز بين المجاز والاستعارة من النظر إلى المعانى التى تدل عليها الكلمات لا إلى لعلاقات بين الكلمات فقط . أما تمييز جاكوبسون - فى المقالة نفسها - بين الأسلوب الرومنسى والأسلوب الواقعى من جهة أن الأول يعتمد على الاستعارة والثانى على المجاز ، فهو تمييز دقيق ولا شك ، وهو يشهد **لجاكوبسون** بأنه يملك حصافة النقاد ونفاذ فكره ، ولكنه لا يعتمد فى شئ على «القانون» اللغوى الذى جعله **جاكوبسون** أساس مقاله .

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل **جاكوبسون** لسوناتة «**القطط**» **لبودلير** (الذى شاركه فيه ستروس) . فهو ينتهى بنظرات نافذة فى القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات اللغوية الكثيرة التى حاول فيها جاكوبسون وزميله أن يستقصيا كل أنواع «**التناظر**» اللغوية ، من مستوى الأصوات إلى مستوى الصيغ وأخيراً مستوى التراكيب النحوية . وكأن جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر عن طريق التحليل اللغوى لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيداً للوصول بعد عدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة للقصائد كلها ، أو لنوع معين منها - جهد ضائع : أما الشطر الثانى من العملية (أى استخراج بنية أدبية عامة) فقد تبين فساده على يد البنيويين المحدثين أنفسهم (راجع القسم السابق) ؛ وأما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة ألمحنا إليها فى موضع سابق من هذا المقال ، وهى أن اللغة الأدبية لغة «تقصد» إلى التأثير ، وهذه «القصديه» تحتم ألا نلتفت عند تحليل نص أدبى ما إلى تلك الأنواع من التناظر التى ترجع إلى اللغة العادية . **ومعنى ذلك أن نعود مرة أخرى إلى تمييز «الظاهرة الأسلوبية» عن الظواهر اللغوية العادية . أو بعبارة أخرى : أن نعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال الانحرافات** ، وهذا هو منهج شبتسر .

وهذا ما فعله **ريفاتير** بعد أن وعى الدرس المستفاد من تجربة جاكوبسون وستروس . وصرح فى بعض مقالات بأن منهجه ليس إلا تطويراً لمنهج شبتسر . ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنوان «**مقالات فى علم الأسلوب البنيوى**» مع أن منهج **شبتسر** منهج إنسانى يختلف عن البنيوية من الأساس .

وبعد فأحسبنى قد قلت أهم ما أردت قوله عن البنيوية . ولا أظن أن هذا الذى قلته يشكل موقفا . فأنا مدين للجنة التحرير باعتذار ، كما أننى مدين لها بالشكر لأنها دفعتنى إلى أن أحدد - على الأقل مع نفسى - حملة أشياء إن لا تكن موقفاً فإنها تمنعنى من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة : أعنى - على سبيل المثال - موقف التقليد الأعمى ، أو التهجم الجاهل ، أو الغفلة السعيدة . فإذا استطعت أن أنقل هذه الأشياء إلى بعض القراء ، فقد بلغت من هذا المقال ما أريد

• هوامش البحث

Ferdinand de Saussure: Course in General Linguistics, Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Iakobson: «Linguistics and Poetics» in: Style in Language, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy» in: European literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism, ed. by Verson W. Gras (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Téri - Strauss: «Le Chats de Charles Baudelaire in: Introduction à la stylistique du Français, par I. Sumpf (Larousse Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Tudurov Poétique (col. Points, ed. du Seuil, Paris, 1973)

Michael Riffaterre: Essais de Stylistique Structurale (Flammarion, Paris, 1971)

Jonathan Culler: Structuralist Poetics (Routledge and Kegan Paul, London, 1975)

Philip Pettit: The Concept of Structuralism (Gell and macmillan, London, 1975).

Richard Macksey and Eugenio Denato (editors): The Structuralist Controversy, (The Johns. Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Levi - Strauss: «La Jeste d'Asdiwal» in: The Structuralist Study of Myth and Totemism, ed. by E. Leach Taristic, London, 1967)

The Savage Mind «Englist translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach: Levi - Strauss (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

اتجاهات النقد الأدبى

إعداد : اعتدال عثمان



حاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب .

لويس عوض

الشاعر يكتب الشعر فى الوطن العربى بعامة مدفوعا بالأحداث دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة .

مجدى وهبة

يؤخذ على بعض النقاد أنهم يتعرضون بالنقد لبعض الأعمال التى لم تتح للقارئ العربى فرصة قراءتها .

سامية أسعد

اتجاهات النقد الأدبى

- شارك فى الندوة :

د . لويس عوض

د . مجدى وهبة

د . سامية أسعد

د . عز الدين اسماعيل

د . جابر عصفور

د . عز الدين اسماعيل :

نرحب بكم .... ونود أن نركز فى هذه الندوة على قضايا النقد الأدبى الحديث ، لأن قضايا النقد العربى القديم تحتاج إلى وقفة خاصة بها ، وإذا اقتضى الأمر الالتفات إليها فهذا يكون على سبيل الاطمئنان إلى حركة الفكر العربى فى امتدادها التاريخى . وأقترح أن نبدأ النظر فى موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ولكنها ربما كانت مدخلا معقولاً للقضية موضع البحث ـ هذا المدخل فى تصورى هو أن نحدد فى البداية مفهوم النقد ووظيفته . لا أريد أن نتحدث عن تصورات نظرية أو أن نقوم باستعراض تاريخى لمفهوم النقد أو وظيفته ، بل أرجو أن يرتبط الحديث بالواقع العملى الذى مارسه الكاتب العربى فى العصر الحديث. نستطيع أن نطرح التساؤل عن كيفية تصور العملية النقدية فى الفكر العربى الحديث ودور الناقد ووظيفة النقد ، وإلى أى حد كانت هذه العملية فى معناها الإيجابى ، وإلى أى حد كانت تواجه تصورات تضع علامات استفهام على العملية النقدية ومدى أهميتها ولزومها . نحن إذن نريد أن نتمثل هذه الجوانب من واقع التجربة الأدبية العربية فى العصر الحديث ، وكيف كان النقد العربى الحديث فى تصور القائمين به وفى الحقل الأدبى بصفة عامة ، وكيف مورس ، وإلى أى حد كان له فعالية وتأثير .. إلى آخر هذه المشكلات الفرعية التى سوف تترتب على رصدنا الأولى للتصور العام لوضع النقد فى حياتنا الأدبية ... أرجو أن يشرع الأستاذ الدكتور لويس عوض فى إنارة هذه القضية .

د . لويس عوض :

فى حقيقة الأمر ينبغى الرجوع إلى الوراء قليلا لننظر إلى القضية من المنظور التاريخى ؛ ففى القرن التاسع عشر لا توجد ـ على الأقل فى النصف الأول منه وجزء من نصفه الثانى ـ أى محاولات للنقد المنهجى أو غيره ، اللهم إلا بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير الأدبى ؛ لأن الأدب العربى حتى ذلك الحين كانت تسيطر عليه مدرسة البديع والنثر المسجوع وكل هذه الجوانب التقليدية عن عصر انحطاط اللغة العربية والأدب العربى ، ولعل أول محاولات فى النقد نجدها عند **الجبرتى ورفاعة الطهطاوى** ، على عكس **أحمد فارس** الشدياق الذى ربما سخر من مدرسة البديع عن طريق تقليدها ، فكان يغالى فى الزخرف اللفظى كى يظهر فساد هذه المدرسة . أما أسلوب الشدياق الحقيقى فإننا نجده مسترسلا ، ويذكرنا بكتابات **الجبرتى والطهطاوى** وغيره ؛ وهى المدرسة التى نبغ منها **لطفى السيد وسلامة موسى** إلى آخره . أما مدرسة الأدب الأدبى ـ إذا جاز لى أن أسميها بهذا الاسم ـ فيخيل لى أنها نشأت بسبب المعركة التى أثيرت فى القرن التاسع عشر حول مشكلة مازالت حساسة فى أيامنا هذه ، وهى مشكلة العامية والفصحى ، وربما يعجب البعض حين يعرف أن هذه القضية قد نوقشت فى السبعينيات من القرن الماضى ، وكان قطبا المناقشة هما **يعقوب صنوع** من ناحية **والبارون دى مالروسيه** من ناحية أخرى ؛ وهو مستشرق من مالطة ، كان يهجو صنوع لاستعماله اللغة العامية فى كتاباته . وقد رد عليه صنوع فى بعض مسرحياته بتهكم شديد يذكره فيه بأنه أجنبى وأنه يتحذلق ، وأن أبناء البلاد الحقيقيين الذين يتقنون اللغة العربية يستطيعون أن يكتبوا بها ، ولكنهم يفضلون ـ من باب الأمانة الواقعية ـ أن يكتبوا بالعامية . وربما نستطيع أن نعد مناقشة هذه القضية هى بدايات النقد الأدبى من الناحية الشكلية . الغريب أن بعض الرسائل

الجامعية التى وضعت فى هذا الموضوع ترجع بداية إثارة قضية اللغة العامية الى جهود **ولكوكس** وتربط بين الدفاع عن العامية وبين الاستعمار البريطانى .

والواقع أن **ولكوكس** طرح أفكاره فى الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٩٠٠، أما البداية الحقيقية للتعبير بالعامية فقد كانت فى السبعينيات وقد ترجم **محمد عثمان جلال** خلال هذه الفترة مجموعة مسرحيات لراسين وموليير وفى ١٨٧٧ كان قد نشر أربع تراجيديات **لراسين** إلى جانب أربع كوميديات **لموليير** ، وكانت كلها بالعامية المصرية . وبالطبع كانت هذه الفترة سابقة على الاحتلال ، وكانت فترة الازدهار الفنى والأدبى التى صاحبت حكم إسماعيل . من هنا كانت تلك المغالطة غير المقصودة .

وتحت الاحتلال البريطانى حدث ركود استمر حتى ظهرت بدايات النقد على المستوى النظرى فى مدرسة المازنى والعقاد فى العقد الثانى من القرن العشرين . ولم تزدهر هذه المدرسة حقيقة إلا فى العقد الثالث ، أعنى بين ١٩٢٠ ، ١٩٣٠ .

ثم ثنى على ذلك طه حسين بجهوده فى نقل فكر المدرسة الفرنسية (وكان **العقاد والمازنى** ينقلان الفكر الإنجليزى فى النقد الأدبى) فكتب **طه حسين عن تين وبرونتير وسانت بيف** ... حتى «حديث الأربعاء» نفسه كان على طراز حديث الاثنين الذى ألفه بيف ... على أى الحالات كانت هذه بدايات وضع أسس النقد النظرى فى مصر والعالم العربى .

إذن فقد بدأت مسألة النقد الأدبى تأخذ شكلا جديدا فى العقد الثالث من هذا القرن . ويبدو أنه كان لابد أن يحدث انفصام بين مدارس النقد العربية الكلاسيكية ومدارس النقد الأوربى الحديث ، وذلك لصعوبة إيجاد جسور تربط بينها . لذا نجد الحركة النقدية تسير فى خطين متوازيين ؛ فطه حسين متشبع بالنقد الأوربى ، يحاول أن يطبق المنهج الديكارتى فى نقده للشعر ، والعقاد والمازنى يطبقان منهج المدرسة الإنجليزية ، وكانا متأثرين بالرومانسية بالذات ؛ بشيلى وبيكوك وعامة الرومانسيين ، لدرجة أنهم طرحوا قضية الشعر وهل هو إلهام أم صنعة ، والفكرة المقترنة دائما بالإلهام الرومانسى وهى أن الشاعر نبى ، وربات الشعر تلهمه القول إلى آخره ، وقد كانت هذه الأفكار غير معروفة فى الأدب العربى إلا فى الشعر الكلاسيكى وفى الحديث عن وادى عبقر ، وفى الأدب العربى القديم نجد فكرة أن الشعراء مصابون بنوع من المس ، وفى التقاليد العربية المعروفة فى القدم نجد أن الشعراء كانوا يذهبون إلى وادى عبقر لينهلوا من نبع هناك حيث يسكن الجن والشياطين الذين يلهمون الشعراء .

عموما نستطيع أن نقول إن الأسس النظرية والعملية للنقد الأدبى فى مصر والوطن العربى قد بدأت تأخذ شكلا جديا فى العقد الثالث من هذا القرن . أما فى العقد الرابع فقد نشأت ظاهرة جديدة تتمثل فى ترجمة أعمال الأساتذة . وأذكر أننى عندما كنت طالبا فى تلك الفترة قرأت ترجمة الدكتور **محمد عوض محمد** لكتاب مبادىء النقد الأدبى لـ «أبركرمبى» ، وكنا أيامها ننظر إلى هذا العمل على أنه حدث مهم ، فيه تيسير على دارسى النقد الأدبى ، كما ظهرت محاولات أخرى أيضا **لإبراهيم المصرى** خلال أعوام ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ وله كتاب مهم اسمه «الأدب الحى» ، وكان يكتب عن الأدب الفرنسى ويطرح قواعد النقد والتعبير الرومانسى .

وبدأت بعد ذلك جهود مندور فى الأربعينيات . ولمندور محاولات مهمة للغاية فى قراءة وجوه التماثل بين مدارس النقد الأوربية والتراث النقدى العربى الكلاسيكى ، التى قدمها فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب» ويقصد بالمنهجى محاولته أن يجد بين النقاد العرب القدامى مدارس فى النقد لها قواعد نظرية شبيهة بما نجده فى أوربا . هذا الكتاب خطير حقا ، ولكنه للأسف بلا ذرية . وكان يجب أن يأتى أساتذة بعده من جيل آخر يلتقطون الخيط حيث تركه مندور ، ولكن الذى حدث هو أن محاولة مندور توقفت عند هذا الحد ولم يحاول أستاذ آخر أن يكمل هذا البحث . وفى الأربعينيات أيضا بدأت أنا محاولاتى لإرساء المنهج التاريخى فى مصر ، فحاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب . وقد قدمت هذه المحاولة فى مقدمة كتابى «بروميثيوس طليقا» . ومن الناحية النظرية أضفت إلى هذا كتابى عن الأدب الإنجليزى الحديث ، الذى نشر فى شكل بحوث فى مجلة «الكاتب المصرى» ثم جمع فى عام ١٩٥١ وصدر عن مكتبة الأنجلو ، ويضم دراسات عن إليوت وجويس ولورنس وأوسكار وايلد ، مع مقدمة عن تاريخ العصر الفكتورى .

هذا المنهج الذى حاولت إرساء قواعده فى النقد الأدبى الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية فى محاولاتى

للنقد فيما بعد ؛ أعنى أننى لم أضف جديدا إلى النقد النظرى منذ الثورة ؛ فكل الأسس النظرية التى وضعتها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملى مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب العربى الحديث بصفة خاصة .

إذن نحن أمام محاولات لوضع أسس مدارس النقد الحديث . هناك بالطبع مدرسة غالبة تعد كل هذه المدارس بالنسبة لها مدارس جانبية ، وهى المدرسة الشكلية . وهذه لها تقاليد عريقة فى تاريخ الأدب العربى ، ولا تزال موجودة ولاسيما بين بعض أساتذة الجامعات المصرية الذين يرفضون فكرة الالتزام على الأقل بالمعنى الضيق . وحتى أولئك الذين تلقوا منهم تعليمهم فى أوربا وملكوا ناصية الثقافة الأوربية فهم يجدون وسيلة للتعبير عن هذه المدرسة الشكلية فى جنوحهم ناحية البنيوية مثلا ، فنجد نسيج مقالاتهم عبارة عن تحليل شكلى للقصص أو القصائد ؛ فهم يأخذون القواعد من ليفى شتراوس ويحاولون تطبيقها على الأدب العربى الحديث أو القديم ، وقد قرأت ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن أمل دنقل فى ضوء المنهج البنيوى وأعجبت بهذا البحث الجاد ، ولكن أنا على الأقل أحس أن هذا الاتجاه لا يتجاوز أن يكون اتجاها للمدرسة التى تتمسك بدراسة الشكل أولا وبعد ذلك الموضوع . وهذه المدرسة عريقة ، ولا أعتقد أن فى الإمكان تجاهلها ، لأنها هى المدرسة الأصيلة ، مدرسة البلاغة العربية القديمة التى نشأ عليها د . شوقى ضيف وتلامذته ، ومن قبل ذلك الأستاذ أحمد وتلامذته . ولم يكن طه حسين ينتمى إلى هذه المدرسة ؛ فقد كان يهتم أساسا بالموضوع وليس الشكل ، ولكن أصحاب المدرسة الأولى يقفون باحترام شديد جدا أمام الهيكل والبناء ويتفرغون لتحليله ، ثم لا يجدون بعد ذلك الوقت لتحليل الموضوع .

وهناك محاولة جانبية أيضا **للدكتور محمد خلف الله أحمد** لقراءة نفسية أو توصيف الإبداع الفنى على أسس نفسية ، ولكنها بقيت مدرسة جانبية لم تستطع أن تهز الصرح العتيد من النقد التقليدى الذى ورثناه عن النقد العربى القديم .

. عز الدين اسماعيل :

هذا وصف واف ، وهو يثير فى الوقت نفسه مشكلات يمكن أن نناقش كلا منها على حدة . فإذا كنت ترى أن النقد الحقيقى إنما ظهر فى العقد الثالث من هذا القرن مع مدرسة العقاد فهل بدأت هذه المدرسة من فراغ ؟ ألم تكن هناك مقدمات أو روافد تصب فى هذا الاتجاه ؟ أنا أذكر أنه قبل هؤلاء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان قسطاكى حمصى قد أصدر كتابه «منهل الوارد» عام ١٩٠٧ وهو كتاب فى النقد النظرى يستعرض فيه مناهج النقد فى أوروبا ، وكانت الثقافة الغالبة عليه هى الثقافة الفرنسية وأيضا هناك جبر شومط الذى كتب فلسفة البلاغة عام ١٨٩٩ وكان يمثل الثقافة الإنجليزية .. أريد أن أقول إن هؤلاء قد ارتدوا إلى التراث العربى محاولين أخذ ما يمكن منه ، وكانوا أيضا منفتحين على الثقافة الغربية فاستفادوا من الثقافة الإنجليزية والفرنسية ، ولكننا اعتدنا أن نقف عند مدرسة الديوان كبداية واضحة لهذا الموقف النقدى ، رغم أن هذه المدرسة مسبوقة بجهود غيرها لم يكشف عنها الدرس بعد ، وتعد امتدادا لنفس الموقف الذى يضع قدما فى التراث ويتطلع إلى الثقافة الغربية فى نفس الوقت ، ولم يكونوا أول من التفت إلى الرافد الغربى . حقيقة إن الكتاب الذى نشره **المازنى** سنة ١٩١٥ واسمه **«الشعر غاياته ووسائطه»** كان محاولة طريفة من **المازنى** فى ذلك التاريخ لعمل نوع من التوازن والتلاق بين رصيد النقد العربى وطرح أفكار متأثرة بالنقد الغربى ، فاستخدم مصطلحات النقد العربى للتعبير عن هذه الأفكار ، أريد أن أقول إن هناك نموذجا متكررا فى هذه الحقبة لم تبتدعه مدرسة الديوان وكان مطروحا منذ أواخر القرن التاسع عشر بشكل جيد . **والمسألة هى أن مدرسة الديوان قد أثرت فى حين لم تؤثر الجهود السابقة عليها ، فالأمور دائما تقاس بفاعليتها ، ومن المؤكد أن مدرسة الديوان كان لها بروز واضح على سطح الحياة الأدبية ، ولكن السؤال هو ماذا حققت ؟ وهل استطاعت أن تؤصل منهجا محددا فى الدراسة ؟ بمعنى أننا لو جمعنا تراث هذه المدرسة النقدى فهل يأتلف فى منهج ؟ وهل كان فيه نمو واطراد مع الزمن ؟ وهل غير الفكر النقدى ؟**

د . لويس عوض :

أعتقد أنه غير كثيرا ؛ فإنه ما كان يمكن أن نجد شاعرا عربيا يقول بيتا كهذا :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن

حيث يخلع العقاد صفة من صفات الله الحسنى على الشاعر ، أو أن يقول على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السنى   بعصا ساحر وقلب نبى

من الجائز انك تجد وسائل أخرى للتعبير عن الشاعر الذى به مس ، أو الذى تناجيه الشياطين ، إلى آخر هذه الإيحاءات فى الأدب العربى الكلاسيكى ، ولكنها تبقى فى هذه الحدود . أما مدرسة الديوان فقد وضحت المسألة بمنتهى الوضوح ، وحسمت قضية الشعر أهو إلهام ووحى أم صنعة ، وهذا هو النبع الذى أخذوا منه وقننوا ، وإلا ما كنت لتجد همهمات الشاعر **محمود حسن إسماعيل ؛ فهى غير مسبوقة ، إنك تشعر معه أنك أمام** معزوفة على الفيلونسيل ، وتسمع رجع أصداء تلك النغات . حقا إنه يجيد وأحيانا لا يجيد ، ولكن هذه النبرات وطريقة التعبير ما كان يمكن أن توجد لولا التغير الذى حدث ، ولعلك تذكر أسماء

أخرى كعبد الرحمن الخميسى مثلا عندما يقول :

ماذا تريد الزعزع النكباء
من راسخ أكتافه شماء

وهذا يعنى أننا رجعنا مرة أخرى إلى التيتانزم وهو ما نجده فى المدرسة الرومانسية كلها ؛ فهذه الروح جديدة ولم تكن من قبل . لذلك أعتقد أن الكفاح الأدبى ، أو بتعبير د . عز الدين تأثير **العقاد والمازنى وشكرى** كان له فعالية ، وذلك لأنهم جاءوا عند نضوج الوجدان الرومانسى فى البلاد العربية . أما **قسطاكى حمصى وجبر ضومط** فقد كانا من الرواد السابقين .

ويمكن قياس مسألة العامية والفصحى بنفس المقياس فقد كان صنوع وعثمان جلال سابقين فى جيلهما وبعد أن انقرض هذا الجيل استولى على المسرح المدرسة السورية ، اسكندر فرح وغيره ثم جورج أبيض ونجيب حداد .. وكان هناك استبعاد تام للعامية ، وإصرار على أن الفصحى هى لغة المسرح . إلى أن كانت ثورة ١٩١٩ وعند ذلك حدث الانفجار الكبير باللغة العامية عن طريق بديع خيرى والريحانى وشخصية كشكش بك وعلى الكسار إلى آخره ، وحتى الصراع بين المسرح العامى والفصيح أصبح مطروحا فى النقد الفنى على صفحات الجرائد فى ذلك الوقت ، فى حين كان محدودا زمن صنوع واقتصر على مناوشات قليلة . ثم انتصرت مدرسة الفصحى واقتربت بالتعبير التاريخى عن شخصيات مثل ريتشارد قلب الأسد وصلاح الدين الأيوبى ، ولكن الجو الثورى الذى صاحب ثورة ١٩١٩ هو الذى فجر الطاقة للتعبير بالعامية وأساسها التلقائية . ثم ظهرت الرومانسية ، أى أن التفجير الرومانسى فى الأدب العربى الحديث كان وظيفة من وظائف الثورية فى ذلك الوقت ثم كانت هناك المدرسة اللبنانية ومدرسة المهجر إلى آخره . نعود فنقول إن فاعلية مدرسة الديوان كانت نتيجة النضوج وليس بسبب قوة شخصية منشئيها ؛ فقد كان المجتمع مهيأ لقبول هذا النوع من القول والتطبيق ، وليس غريبا أن المنفلوطى كان آية عصره ، رغم أننا قد نضحك الآن إذا ما قرأناه كما يضحك الأوروبى عندما يقرأ غادة الكاميليا أو يشاهد فيلما عن مرجريت جوتيه وأرمان دوفال ، وأذكر أننى قرأت فى مذكرات روز اليوسف أنها كسبت من تمثيلها لغادة الكاميليا ١٢ ألف جنيه ، وهو مبلغ هائل فى ذلك الوقت .

د . مجدى وهبة :

أريد أن أربط بين الكلام الذى قاله د . لويس الآن والقضية كما طرحها د . عز ، وهى أننا نريد أن نعرف مفهوم النقد ووظيفته فى مصر خاصة وفى الوطن العربى عامة ، فنأخذ ناحية **المفهوم أولا وأنا أرى أن النقد ، كما ذكر د . لويس ، بدأ من حيث المفهوم بلاغيا فى أعماق التاريخ ، ولكنه فى المرحلة الحديثة نوع كانت له جذور صحفية ، وارتبط نموه بالصحافة العربية ، وكان يعالج حدثا من الإبداع الفنى أو الإبداع الأدبى الذى ظهر فى وقته . وهذا الحدث قد يكون إبداعا تقليديا كالشعر مثلا أو المقامة أو المقالة ، أو يكون اقتباسا أو تقليدا أو تطويرا أو أقلمة لصورة أو صيغة غربية مترجمة . إذن كان مفهوم النقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة لحدث فنى ما ، ثم انتقل النقد كمفهوم إلى الجامعات فى شبابى وشباب الدكتور لويس فأخذ يتغير من إبداء حكم على حدث إلى التعرض لفلسفات أعرض من مجرد إبداء الحكم** . هناك أولا الناحية التاريخية؛فتاريخ الأدب يكاد يكون جزءا من تاريخ النقد الأدبى فى الجامعات المصرية إلى عهد قريب جدا . ولهذا نلاحظ أن تحديد مفاهيم النزعات الأدبية الغربية من رومانسية وواقعية ... إلخ قد طبقت بالفعل فى الإبداع قبل أن تدخل كمفهوم فى النقد الأدبى ، فكان الأدباء يكتبون روايات أو قصصا واقعية وشعرا رومانسيا قبل أن يعالج مفهوم الواقعية الرومانسية فى حيز النقد الأدبى الجامعى

وهذا النقد الأدبى فى مفهومه الجامعى قد تعرض أيضا لمشكلة تحديد الأشكال الأدبية . وقد ترجم **الدكتور مندور** كتابا فى هذا اسمه «فنون الأدب» فيه محاولة لتحديد الـ genres أو النوع الأدبى أو الصيغة الأدبية ، وهى القصة والرواية والنقد وغيرها ، وأصبحت تدرس فى أقسام اللغات فى كلية الآداب كفروع مستقلة . هذا التحديد أيضا أصبح يدخل فى مفهوم النقد فى الحيز الجامعى ، ثم هناك النقد الذى يرتبط بالأدب المقارن وقضاياه ، مثل تحليل الصلات الخفية أو الظاهرة بين الحضارات المختلفة والآداب المختلفة . ويدخل أيضا فى هذا المفهوم أن للنقد الأدبى وظيفة تثقيفية ، بمعنى أن تعليم النقد الأدبى يعد مدخلا للعملية الإبداعية ، يستنير به المبدع حين يؤلف رواية أو رواية مسرحية فيما بعد .

وقد كان هناك جانب أخير فى تحديد مفهوم النقد فى الجامعات وهو النزوع نحو التجديد . يظهر هذا فى الناحية النظرية النقدية أكثر من ظهوره فى الناحية الإبداعية ؛ فالشاعر يكتب الشعر فى الوطن العربى بعامة مدفوعا بالأحداث الوطنية التى تفجر فيه الرغبة فى الإبداع الفنى ، دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة ، بل يصدر فى إبداعه عن الظروف التى يعايشها . وهذا ما نجده فى الشعر والقصة والمسرح خصوصا فى المغرب العربى ، بما فى ذلك الأعمال المكتوبة بالفرنسية ؛ فهى أيضا من الأدب العربى الحديث .

هذا من حيث انتقال مفهوم النقد من الصحافة إلى الجامعة . ثم يأتى تعريف وظيفة النقد وهو ما شرحه **د . لويس** باستفاضة ووضوح من الناحية التاريخية ، وفى العقد الثالث والرابع ظهرت فكرة الترجمة فى النقد ، وبدأ التفكير الذاتى

أيضا ، إذ إن النقد ما هو إلا تفكير فى الذات والتأمل فما نصنعه نحن قبل التأمل فيما يصنعه الغير وقد بدأ هذا فى الواقع فى العقد الخامس ، وكانت مجلة «الكاتب المصرى» نموذجا للتأمل فى الذات والنظرة إلى العالم الخارجى فى نفس الوقت ، هذا التوازن بين الرؤية العالمية وبين التأمل الداخلى أعتقد أن مرحلته الذهبية قد تحققت فى كتابات **د. لويس** وغيره من كبار الكتاب والنقاد.

د. لويس عوض :

هناك نقطة أود إضافتها وهى أن أكبر تطور حدث فى تاريخ النقد الأدبى وضع الأسس فى العشرينيات والثلاثينيات وإلى حد ما فى الأربعينيات . وفى هذه الحقبة الثورية ظهرت أربعة اتجاهات أساسية ؛ فإلى جانب الاتجاه البلاغى الذى احتفظ باستمراره ظهرت مدرسة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وتبنت دعوة «الأدب للمجتمع وللتغير الاجتماعى» ، وهناك المدرسة التاريخية التى تبنيتها ، وهى مدرسة تفسيرية ، وهناك مدرسة الفن للفن التى كان يمثلها الدكتور رشاد رشدى الذى جمع حوله مجموعة من النقاد الشبان وأذكر أن **الدكتور** مندور زارنى وقتها فى مكتبى فى الأهرام وكان بادى الانزعاج وطلب منى الانضمام إلى جمعية النقاد التى كونها للرد على هذه المدرسة التى ظاهرت فكرة الانطباعية وهاجمت المنهجية ، ورأت أن نقد الفن أو الأدب يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل أبعد من ذلك ، هذه المدرسة شغلت حيزا فى وقت من الأوقات ولايزال لها تلاميذ.

د. مجدى وهبة :

ولكن تصور **د. رشاد** لهذه المدرسة أنها تمارس نقدا تطبيقيا ، وهذا لمجرد الإثارة فحسب.

د. لويس عوض :

ولكنه كان وقتها يسميها مدرسة الفن للفن ، وكان يدعو علنا للتأثرية ، وهذا ليس من عندى ولكنه ثابت فى كتاباته.

د. عز الدين اسماعيل :

الأستاذ يحيى حقى أيضا كان يدعو إلى فكرة النقد التأثرى ، ولوجمعنا شواهد عملية ونظرية لوجدنا أن النقد التأثرى يوشك أن يكون السمة الأغلب على مستوى الممارسة الحقيقية ، ويكاد ينبسط جناحيه على المستوى الصحفى.

د. لويس عوض :

بالضبط ، وهذا يكاد يشمل كل فروع النقد . وأنا أعرف أن نقاد الفن السينمائى مثلا قليلو الدراية بنظريات الفن ، فنجد أحدهم يشاهد فيلما ويكتب معلقا عليه «إن البطلة قد تفوقت على نفسها .....» .

أريد أن أقول إن الناقد هنا يسجل انطباعات رسبت فى نفسه أثناء مشاهدته للعمل الفنى ، ونجد ناقدا آخر يشاهد مسرحية مثل الفرافير مثلا ، وينقدها ليس نقدا بنيويا أو اجتماعية أو فلسفيا ، بل ينقدها على أساس ما إذاكانت النكتة فى المسرحية مقنعة له أم غير مقنعة .. المهم أن هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفى.

د. مجدى وهبة :

قائمة على المستوى الصحفى نعم ، ولكن اسمحوا بإضافة هنا ، هى أن هذه الظاهرة نتيجة تأثير **أناتول فرانس** على المثقفين فى مصر فى أوائل هذا القرن ؛ فقد تم حوار بين **فرانس وبرونتيير** ، وبرونتيير صاحب نظرية منهجية فى النقد ، فى حين كان **فرانس يدعو إلى الانطباعية وبيان مدى التأثر بالنص . وقد نشر فرانس هذا الحوار وبلغ من تأثيره على المثقفين فى مصر أن تكونت جمعية أدبية باسمه ، اشترك فيها حسن رشاد ، ومحمد حسين هيكل ، وغيرهما من كبار الكتاب والصحفيين المصريين الذين كانوا ينهجون منهجه فى النقد الانطباعى.**

د. سامية أسعد :

لو أذنتم لى بملاحظة بالنسبة للنقد الانطباعى ؛ إذ إنه لا يرجع إلى **أناتول فرانس** بل إلى أبعد من ذلك فى القرن السادس عشر عند **مونتين** الذى يعد رائدا للنقد الانطباعى ، فقد كان أول كاتب يقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليها فى الهوامش . وتمثل هذه الهوامش انطباعاته النقدية التى جمعها فيما بعد.

أما قضية علاقة النقد الانطباعى بالصحافة فالكاتب الذى يكتب نقدا لمسرحية أو رواية أو كتاب وينشره فى صحيفة فإنه بطبيعة الحال لن يكون لديه الحيز المكانى ، لأن يتبع منهجا معينا ويستطرد فى تطبيقه ، ولكن فى إطار مجلة متخصصة فإن الناقد يستطيع أن ينتقل من النقد الانطباعى إلى النقد المنهجى ، ويلم بكل جوانب المنهج فى محاولته تطبيقه على النص.

د. عز الدين اسماعيل :

يُهيَّأ لى ، من اتجاه الحديث ، أننا كما لوكنا نأخذ موقفا ضد النقد الانطباعى ، وهذا غير صحيح ، وأرى أن نضع المسألة بصورة مختلفة تصلح فى نفس الوقت لتحديد مفهوم القضية الأخرى، وهى وظيفة النقد ودور الناقد ، فلنطرح القضية بشكل أولى ونقول :

هل النقد الانطباعى ليس نقدا ؟

وهل الناقد الانطباعى يؤدى وظيفة ما بالنسبة للحياة الأدبية ؟ .

فإذا كان هذا النقد غير ذى قيمة حقيقية فليس هناك داع لأن يستغرق منا وقتا لا يؤدى إلى إفادة فى الحياة الأدبية ، وإذا لم يكن للنقد الانطباعى وظيفة فكيف استطاع أن يجتذب إليه عدداً لا بأس به من كبار الأدباء والكتاب ليس فى الأدب العربى الحديث فحسب ولكن فى الآداب الغربية أيضا ، وما يزال هناك

من يدعو إليه ويتمسك به ، وهذا أمر لابد من الالتفات اليه ، حيث تكون العملية النقدية هى عملية فرز انطباع من قارىء لعمل أدبى ثم تنتهى عند ذلك ، فليس القارىء المتلقى للعمل الأدبى إلا أن يحدد موقفه . إذن المسألة ليست بالبساطة المتصورة ، فما رأى «**الدكتورة سامية** فى ذلك ؟

د . سامية أسعد :

أنا أوافق ، ولعل العودة إلى استعراض تطور النقد الانطباعى تغير هذه القضية . فهناك **أناتول فرانس** فى القرن التاسع عشر كما ذكرنا ، كما أن هناك ناقداً آخر يذكر اسمه فى كتب تاريخ الأدب للتذكرة فقط هو**لُومَيتر** الذى كتب فى النقد المسرحى «**انطباعات مسرحية** » ، **وكان لهذا الناقد عدد كبير من القراء فى وقته ، وقد ظهر هذا النوع من النقد ، على الأقل فى فرنسا ، فى غياب المناهج النقدية ، وكانت أول محاولات تمت فى هذا المجال هى محاولات «تين» الذى أرسى قواعد ما يسمى بالنقد العلمى والربط ــ على سبيل المثال ــ بين العمل الأدبى والبيئة . ولو رجع المتخصصون منا الآن فى الآداب الغربية الى كتب النقد الانطباعى لوجدوا أنها لا تضيف إليه جديدا . وهذا يقودنا إلى التساؤل الذى طرحه د . عز الدين اسماعيل** عن وظيفة النقد ، وعن ماذا ينظر المتلقى أن يجد فى النص النقدى ؟ الواقع أنه إذا كان هذا النص يطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية ولكن فى إطار منهجى فإن المتلقى يستفيد قطعا ، ليس فقط من حيث قراءة النص الأدبى موضع الدراسة ولكن أيضا بالنسبة للنصوص الأخرى ؛ لأن المنهج هنا يعطينا خط سير أستفيد منه فى معالجتى لهذه النصوص ، إذن وظيفة النقد حاليا أصبحت التعبير عن رؤيا معينة باتباع منهج معين .

وهنا نتساءل : لماذا تفرض كلمة منهج نفسها ؟ فى اعتقادى على الأقل أنه فى القرن التاسع عشر كانت هناك محاولة للبحث عن مناهج تكاد تكون علمية ، وعندما ظهرت الوضعية المنطقية حاول الأدب أن يجد لنفسه منهجا يكاد يكون علميا .

وعندما نظر إلى خريطة النقد فى النصف الأول من القرن العشرين (وسوف أقتصر فى كلامى على النقد الفرنسى بالتحديد) نجد أن هناك علوما إنسانية قد تطورت ، وكلمة علم فى حد ذاتها تعنى ضمنا وجود منهج ، لذلك يجب أن تكون الرؤيا النقدية الحالية رؤيا . منهجية ، فكل نص يطرح من خلال طريقة كتابته ، المنهج الذى يمكن أن يعالج به فمثلا روايات نجيب محفوظ لابد أن تعالج من ناحية سوسيولوجية ، من حيث إنها تتناول فى المقام الأول حقبة تاريخية معينة من حياة المجتمع المصرى ، ولابد أيضا لهذه الرؤيا السوسيولوجية من أن ترتبط بالمسار التاريخى للشعب المصرى فى حقبة معينة ؛ ففى هذه الحالة يمكن دراسة روايات نجيب محفوظ من خلال منهج ناقد مثل لوسيان جولدمان على سبيل المثال .

اذن فكرة المنهج مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، وبمحاولة الأدب نفسه التطور ؛ ومن ثم كان على النقد اللحاق بهذا الركب .

د . عز الدين اسماعيل:

أنا أوافق تماما ، لكن المسألة أنه مع التطور وظهور المناهج فى حقل الدراسة الأدبية وتطور هذه المناهج واختلافها يظل النقد الانطباعى قائما على مستوى الممارسة . وأود قبل أن أطرح السؤال مرة أخرى على الدكتور جابر عصفور أن أعطى مثلا عمليا ؛ فقد أشير إلى الأعمال النقدية **للدكتور طه حسين والدكتور لويس عوض** ، **وطه حسين** بسط منهجا للدراسة موسعا وواضحا فى رسالته عن **أبى العلاء** ، ولكن هل مارس **طه حسين** نفس المنهج فى كتاباته النقدية عن الشعراء العرب القدامى والمحدثين ، أم أن الاتجاه الانطباعى التأثرى كان يغلب عليه ؟

وبالنسبة للدكتور **لويس** أيضا ، هل كتاباته عن المسرح والشعر المعاصر تعد انطلاقا وتعميقا لمنهجه التاريخى أم أن قدرا من الممارسة الشخصية القائمة أساسا على تكوين ثقافى تمتزج فيه روافد مختلفة من المعرفة هو الذى تقوم عليه كل عملية نقدية عند الدكتور لويس عوض بمعنى أن كل مقالة نقدية توشك أن تكون ممارسة جديدة ، وليس هذا إلا لأنه ليس هناك الخط القاعدى المطرد الذى يلتزمه الانسان كلما واجه عملا أدبيا ، فيعرف تماما أنه سيبدأ من نقطة محددة وينتهى إلى نتائج بعينها .

د . لويس عوض :

هذا يعنى دكتاتورية المنهج .

د . عز الدين اسماعيل :

لا ، أنا أقصد أنه فى كل مرة هناك ممارسة نقدية وجهد جديد مبذول يتكيف تكيفا خاصا يتفق مع النص .

د . لويس عوض :

ولكن هذه الممارسة ليست انطباعية .

د . عز الدين اسماعيل :

لا ليست انطباعية .

د . لويس عوض :

الحقيقة أن الفيصل بينى وبين غيرى من النقاد فى تقييم الشعر مثلا يرجع إلى أن تكوينى الثقافى والبيئى والحيوى يجعلنى صاحب حساسية معينة لمعنى الموسيقى فى النفس المعاصرة ، فعندما أقرأ شعرا يتبع فى إيقاعه شعر حداء البادية أو إيقاع شاعر كانت ظروفه التاريخية والحيوية مختلفة مئة فى المئة عن ظروفنا نحن الآن وقد ركبنا الطائرات النفاثة أحس بأن وقعه غريب . وبالطبع اختلفت أنواع الأصوات التى نتعرض لها ، سواء أكانت موسيقى كلاسيكية أم موسيقى الجاز أضف إلى ذلك أصوات أبواق

العربات والصخب وغيره ، فالميلودية الجديدة لها قطعا سياق تاريخي مختلف .

د . عز الدين اسماعيل :

هذا لا يتناقض مع مفهوم النقد الانطباعي ، فلا يمكن للناقد أن يستجيب للنص ويفرز الانطباعات التي ولدتها هذه الاستجابة ان لم يكن الجهاز المستقبل على قدر كاف من الحساسية التي هي أيضا حساسية العصر .

د . لويس عوض .

أرجو أن أضيف أنه حتى لو أمتلك هذه الحساسية فهي غير كافية . أنا أعرف نقاداً في مصر ، ولا داعي لذكر الأسماء ، فطرتهم سليمة ، وحساسيتهم سليمة ، ولكنهم جهال بالأدب العربي وبالآداب الأجنبية ، وتبدو هذه الفطرة والحساسية في ومضات يعجب الإنسان بها في نقدهم للشعر والمسرح . ونشعر أن هذه الخامة جميلة ولكنها غير مثقفة ، ولذلك نرجع مرة أخرى لموقف ناقد مثل ماثيو أرنولد حين يتكلم عن الحساسية فيقول إن وظيفة النقد هي اكتشاف ما يدخل التراث مما لا يدخل التراث .

أريد أن أقول لا يكفي أن يكون هناك نقد انطباعي ، لأن هناك انطباعاً جيدا وانطباعا رديئا . وإدمان قراءة النصوص الجيدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته قدرة على الحكم السليم ، وعندي أن ناقداً انطباعيا مثقفاً مثل أناتول فرانس يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أثق في تقدير ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته السليمة ، لأن الفطرة ، كما ذكرت ، غير كافية .

د . مجدى وهبة

لو سمحتم أكمل هذه الفكرة . عملية النقد الانطباعي عند الناقد المثقف تمر بمراحل ، بمعنى أن هناك انطباعا أولا ثم ابتعاداً وتأملاً يتم خلاله الاهتداء بنظريات أدبية منهجية عامة ، ثم العودة إلى النص ومزج الانطباع بهذا الاهتداء ، وهذا ما كان يسميه النقاد الجدد في أمريكا affective fallacy ، أي المغالطة التأثيرية ، بمعنى أن الاندماج في النص لا يعني تفجير نقد مثقف أو مستنير ، **إذ أنه في الواقع هناك ثلاث مراحل ، مرحلة انطباع ثم ابتعاد ثم عودة بالنظرية** . وهذه النظرية تؤدي إلى فكرة أن للنقد شقَّين ، **الأول : هو النقد الذي يلتزم بالنص ويعتبر وليد هذا النص إلى حد ما ، وأغلب النقد الأدبي تاريخيا هو أصلا تأملات في نصوص أدبية ، وهناك ما يسمى علم الأدب أو نظرية الأدب أو فلسفة الأدب ، ويكوِّن الشق الثاني للنقد ، وأحيانا يمتزج الاثنان ، وأحيانا تحدث تفرقة . فالناقد قد يكون ناقدا للنص أو متأملا أو مفلسفا لنظريات نقدية عامة** ، فما رأي الدكتور جابر ...؟

د . جابر عصفور :

الحقيقة لي ملاحظات على هذه القضية ، فهناك بالتأكيد فارق بين الانطباع الأولي الذي يرد عند الناقد كحدس بسيط تبدأ به العملية النقدية ، ويطلق عليها الانطباعية كاتجاه نقدي أريد أن أغامر وأسميه منهجا نقديا ؛ لأن الناقد في النهاية لابد أن يستند على أسس معرفية وأنطولوجية ، **والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يغامر بمجموعة من الأحكام الاعتباطية** ، ولكن الناقد الانطباعي بالمعنى الحقيقي هو الذي يملك مجموعة من التصورات المعرفية والانطولوجية تختص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت ، مثلا ، إذا كان هذا الناقد يتصور أننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة وليست ثابتة ولا مطردة ، وأنها قائمة على نوع من التغير المستمر ؛ هذا الناقد بالتأكيد سيكون لانطباعيته شكل منهجي مادامت هناك الأسس الانطولوجية والابستومولوجية لهذا المنهج ، وعندئذ تصبح القضية في النهاية قضية منهج . وأظن أن هذا يعود بنا إلى الجذر الأساسي لهذه الندوة وهو إشكالية الاتجاهات ، وذلك لأن قضية الاتجاهات النقدية لم تكن مطروحة قبل الحرب العالمية الثانية أو قبل **١٩٣٦** ، بهذه الحدة التي طرحت بها هذه الأيام .

وحتى نستطيع أن ندفع بالحديث عن إشكالية الاتجاهات إلى الامام قليلا ، لابد أن نذكر بعض النقاط ، وهي من قبيل الأوليات ، ولكنها يمكن أن تنير المناقشة .

النقد في النهاية هو نشاط ذهني يتحرك ، صراحة أو ضمنا ، منطلقا من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، وعلى أساس من هذا التصور يتولى الناقد درس العمل الأدبي ، محللا ومفسرا ومقيما ، مع اختلاف هذه المستويات الثلاثة ، هذا لابد أن يؤدي إلى نتيجة مهمة ؛ وهي أن النشاط النقدي لابد أن يتعدد بالضرورة ما دامت التصورات المحددة للنشاط النقدي متعددة . وإذا تعددت الانتقادات أو المناهج النقدية نتيجة لتعدد التصورات فالمشكل هنا ليس مجرد مشكل عقلي تجريدي ، وإنما هو مشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه إلى العالم ؛ وبعبارة أخرى لا أستطيع إزاء أي ناقد كبير أن أفصل الممارسة العملية النقدية له داخل العمل الأدبي عما يمكن أن أسميه بنظرة هذا الناقد إلى الكون ، وكما أنه لكل أديب عظيم نظرة إلى الكون فإن لكل ناقد عظيم نظرة إلى الكون أيضا .

السؤال الذي أطرحه وهو الذي يثير قضية إشكالية الاتجاهات ويضعنا في قلبها هو :

إلى أي مدى يصح الربط بين تصور الناقد الأدبي عن العمل وتصوراته عن الحياة ؟ وهل الأزمة التي نعانيها أحيانا في النقد ناتجة عن نوع من الانفصال بين التصورات الفلسفية التي تحرك الناقد في الحياة والتصورات الإجرائية التي يتعامل بها ؟ كأن يكون الناقد شخصيتين في نفس الوقت ، بمعنى أن سلوكه

وتفكيره ونظرته إلى الحياة تأخذ شكلا ، وعندما يمارس الكتابة النقدية يتحول الى شخص آخر ، كأنه دكتور جيكل ومستر هايد ، العقاد على سبيل المثال ـ رغم كل المقولات الرومانسية التى بشر بها ـ نجده يختلف على المستوى التطبيق فيستخدم فى إجراءاته التطبيقية التراث النقدى وهو مناقض تماما للرومانسية ، وكأنى هنا أمام انقسام فى الشخصية على المستوى النقدى .

فهل مشكل الاتجاهات راجع إلى أن تصوراتنا النقدية ومناهج النقد لا زالت حتى الآن مجلوبة من الآخر ، وأعنى النقد الأوربى ، وأنها لا تزال على مستوى سطح الوعى قولا تمثل فاعلية أساسية تؤدى إلى نظرة كلية فى النشاط والممارسة ؟ هذا أمر ، أما الأمر الثانى فإننا عندما ننتقل إلى مستوى هذه المناهج وهذه التصورات المأخوذة عن الغرب يبرز هنا بالضرورة عنصر الاختيار . ومع أنى لا أستطيع أن أفصل هذا العنصر عن وعى الناقد وعن نظرته إلى الحياة ، إلا أننى أريد أن أطرح سؤالا يبدو أكثر إشكالا : هل هناك صعوبات تواجه الناقد فى عمليات الاختيار هذه ؟ لأنه أحيانا يكون ازدهار التيار النقدى ازدهاراً سطحيا فحسب ، بمعنى أن الناقد قد يضطر اليه استجابة لحركة عامة فى المجتمع أو نتيجة لأوضاع أكثر تعقيدا ، دون أن يكون التيار النقدى صادراً عن وعى حقيقى أو قناعة حقيقية عند الناقد ، فتكون النتيجة هى تغريب النص ، وبدلا من الحديث عن المقولات المباشرة فى النص يتحول النص إلى عملية شكلية أو أيديولوجية،هذه مجموعة من الاشكالات التى قد تتطلب حديثا طويلا ، ولكن القضية الأساسية التى أريد أن أركز عليها هى مشكل الاتجاه نفسه ، **من اين ينشأ هذا المشكل ؟**

وكيف يحل ؟

وما الأسس التى يقوم عليها ضبط هذا المشكل إذا صحت هذه التسمية؟ ومن ثم يأتى **السؤال الأخطر : أين توجد سلامة التيار النقدى ؟ هل ترجع هذه السلامة إلى العمل الأدبى منفصلا عن وظيفة له فى الحياة ؟ أم أن الفائدة تومئ إلى شئ إيجابى يحققه الاتجاه : المستورد غالباً،فى الواقع الأدبى ؟**

لو طرحنا كل هذه الأسئلة ، فى تقديرى ، نكون قد اصبحنا فى قلب الإشكال . وقد نستطيع أن نحله ونصل إلى تفسير لما قاله د . لويس عوض عن عدم تواصل الدكتور مندور ، وأنا أرى أنه مستحيل أن يتواصل مندور بسبب أن الإشكال الذى كان مطروحا عليه ليس هو نفس الإشكال المطروح على الأجيال التالية له ؛ فقد كان مندور ينطلق من وجهة نظر تعبيرية فى فهم الأدب ؛ فالأدب عنده وجدان حار ؛ تعبير عن مشاعر متدفقة ، ومن هنا وقف مندور وقفة صلبة جدا فى وجه أى تراث نقدى يشتم منه رائحة التنظير المنطق ، وكانت كراهيته للتنظير المنطق كراهية حادة جدا ، وسبه لقدامة بن جعفر وغيره معروف .هنا مندور يتعامل مع التراث من خلال وعى وتصور خاص للأدب يمكن أن نجمله فى كلمة التعبير . وهذا يستحيل أن يتواصل لأن الناقد والمؤرخ الذى سيلى مندور سيواجه إشكالا آخر يتطلب طرائق أخرى لحله غير تلك التى استخدمها مندور . وهنا ربما تكون القضية الأساسية التى تحسم هذه المسألة هى : أين المشكل الذى يواجهه الناقد ، والذى يؤدى الى تعدد الاتجاهات ؟ وكيف يحل هذا المشكل ؟

لويس عوض :

أولا أنا لا أفصل بين النقد والخلق ؛ فالازمة التى يعانى منها النقد يعانى منها بصفة أساسية الخلق ايضا . وإذا كان هناك إحباط فى تاريخ النقد الأدبى فى مرحلة أو أكثر فهناك أيضا إحباط مواز فى الخلق . ونكاد نقول إن الأسباب هى هى ، وأنا أستطيع أن أضع يدى بصفة تقريبية على شئ مما يحدث فى المجتمع المصرى ، على الأقل بالنسبة لجهود المفكرين والنقاد واصحاب الأدب الإبداعى . تلاحظ مثلا بالنسبة للعقاد أن العقاد الشامخ هو عقاد العشرينيات وليس العقاد الذى يدرس فى المدارس . العقاد الذى دخل تاريخ الأدب العربى هو العقاد الذى كتب «**الفصول**» و «**مراجعات فى الأدب والحياة**» و «**مطالعات**» ، وربما كان آخر هذه السلسلة هو ما كتبه عن سعد زغلول ، ولكن **هذا العقاد** غير معروف وغير معترف به . إذن هناك محاولة من جانب بعض المثقفين لمواجهة التخلف القائم فى المجتمع ، فكلما حدث مد ديمقراطى ثم انحسار له يشعر المثقفون بالإحباط عندما يسود منولوج الفلسفة الاجتماعية . ونفس الموقف بالنسبه **لطه حسين** ؛ فالذى يدرس فى المدارس ليس طه حسين الذى كتب «**فى الشعر الجاهلى**» أو **مستقبل الثقافة فى مصر**،قد يكون هذا الجانب قد بدأ يظهر هذه الايام فقط ، وتجد انهم يحسّنونه بكثير من المحسنات البديعية لكى يجعلوه سائغاً ، أما طه حسين الثورى فتكاد . تقول انه يختلف عن طه حسين الذى تعترف به المؤسسة الاجتماعية ، والذى بدأ بعد ازمته الكبرى يتصالح مع المجتمع إلى حد ما .

نفس هذا الكلام ينطبق على هيكل الذى بدأ **بجان جاك روسو** ثم انتهى فى الثلاثينيات إلى شئ آخر .

د . مجدى وهبة :

نود أن نعرف ما تعريفك لكلمة ثورى التى جاءت فى سياق كلامك عن الناقد الآن .

د . لويس عوض :

الناقد والخالق ، وليس الناقد فحسب . والثورى هو كل من يريد أن يغير المجتمع ، شكلا ومضمونا .

د . مجدى وهبة

المجتمع إذن وليس الأدب ؟!

د. لويس عوض :

الأدب لا ينفصل عن المجتمع وليس نشاطا فى فراغ. الأدب والفن والفكر والسياسة والإصلاح الاجتماعى.. كل هذه الأشياء أدوات للتعبير الاجتماعى، ليست مجرد فنتازيا....

د. مجدى وهبة :

والتغيير الاجتماعى ليس فى فراغ، فهناك دائرة كبرى ثم أكبر...

د. لويس عوض :

هناك واقع موجود، أمة تريد أن تتطور وأن تسترد كرامة الإنسان وأن تجد مكانها بين الأمم وأن تخصب تراثها وترفى ظروفها، هذه كلها أشياء ملموسة ولا نستطيع أن نقول إنها فى فراغ.

د. مجدى وهبة :

هذا تعريف الثورية اذن؟

د. لويس عوض :

نعم الثورية هى التغيير من التخلف إلى التقدم.

د. مجدى وهبة :

حسن، وما التقدم فى هذا السياق؟

د. لويس عوض :

التقدم فى هذا السياق هو أن تكون محتلا فلا تصبح محتلا، أن تكون مستعبداً اقتصاديا فلا تصبح كذلك، أن تكون عبدا ذليلا فتحترم فى نفسك ذات الإنسان. هناك ألف معنى.

د. مجدى وهبة :

هذا أوسع من معنى النقد الأدبى.

د. لويس عوض :

أنا أقول إن كل هذه الأشياء تخدم شيئا واحداً هو الإنسان، فأنت لا تستطيع أن تقول إن هناك نشاطا من أى نوع إلا أن يكون إنسانيا، سواء أكان سياسيا أو ادبيا أو نقديا أو فكريا أو فلسفيا أو ماديا، بمعنى أنه حتى العامل الذى يحفر إذا لم يكن عمله فى نهاية الأمر نشاطاً إنسانيا فإنه يكون نشاطاً فى فراغ. لذلك أعتقد أن الأدب الثورى والفكر الثورى والسياسة الثورية، يجب أن يكون هدفها جميعا الانتقال بالمجتمع وتغيير المجتمع، فردا وجماعة كليا وجزئيا، من مرحلة التخلف إلى مرحلة التقدم. وإذا سألت هنا ما التخلف وما التقدم لأجبتك بنفس الإجابة: إن هناك أمما متخلفة وأخرى متقدمة، ومعايير التقدم واضحة. بالطبع التقدم الكامل غير قائم، ولكنى أتكلم بوجه عام.

د. عز الدين اسماعيل :

ربما يكون هذا طرحا للقضية على المستوى الاجتماعى والسياسى، وأنا أتصور أنه بالاضافة إلى هذا هناك بعد آخر لا أدرى مدى أثره وفعاليته، وهو البعد المعرفى فلو **أن هذا البعد الاجتماعى الثورى قد تحقق فى واقع الحياة على كل المستويات، فهل هذا ينبع ابتداء من تلقائية فطرية طبيعية؟** أم يتطلب بصفة عامة أساساً معرفياً جيداً يدعم هذه الثورية، ويكون هو المعيار الأدنى من الضمان لها؟ وأنا فى الحقيقة أخشى من مفهوم الثورية وحدها، لأنه قد يعقبها انتكاس، فإذا توالت الثورية والانتكاس لوجدنا أننا فى نفس النقطة التى بدأنا منها، كأننا نصنع موجات صعود عالية ثم هبوط مفاجئ، والحصيلة الأخيرة لهذه الحركة هى العودة الى نقطة البداية، لكن لو أن هذا كله قام على أساس معرفى مطرد ومتنام لكان يمكن أن تأخذ الحركة شكلا مطرداً فى النمو.

د. لويس عوض :

المعرفة جزء من الثورية؛ فهناك معرفة ثورية ومعرفيه فى فراغ.

د. عز الدين اسماعيل :

أريد أن أقول إنك لو نقلت هذا إلى الحقل الأدبى والنقد الأدبى، فقد تجد أن الظاهرة تحققت ثوريتها على ذلك النحو: فى فترة من الفترات يصعد الصوت الثورى (طه حسين فى فترة العشرينيات والثلاثينيات) ثم تهبط حدة ثوريته، ثم يصعد صوت آخر ثورى، ثم يتنازل، ولقد ذكر د. **لويس** أن كتاب مندور كان بدون ذرية، وإذا أمعنا النظر نجد أن كثيراً غيره من الكتب التى طرحت فى أزمنة مختلفة لا توجد لها ذرية، والسبب هو أن هناك طفرات عالية من التقدم الثورى بالمعنى الذى طرح الآن، ولكنها بعد وقت قليل ينتهى دورها وظلها وتأثيرها، ويصبح المطلوب هو أن نبدأ مرة أخرى من نفس البداية، وتظل العملية النقدية تدور فى نفس الدائرة ما بين صعود وهبوط.

د. لويس عوض :

أنت فى الواقع تنسى شيئا هاما وهو أننى لست متشائما بهذه الدرجة. **فأنا أعتقد أننا كلنا قد خرجنا من عباءة الطهطاوى، فطه حسين ابن لطفى السيد، ولطفى السيد ابن على مبارك، وعلى مبارك ابن رفاعة الطهطاوى، وذلك رغم الخلافات التى بينهم، وكذلك فان مندور ابن طه حسين، أريد أن أقول إنه رغم هزيمة طه حسين فى بعض النقاط فليس معنى ذلك أنه هزم فى كل خطوط الجبهة، هذه نقطة، أما النقطة الأخرى التى أشرت إليها بالنسبة لفترات الهبوط فأعتقد أن لها تفسيراً آخر، هو أن الهزيمة النسبية أو كثرة الانتكاسات والاحباطات فى مسار المجتمع المصرى ترجع إلى نظام التعليم، فاذا تأملت ذلك النظام وجدت أنه يراعى فيه دائما أن تبقى القاعدة متخلفة، دائما النسبة محفوظة فقد كانت قبل الثورة سبعون فى المئة من الأميين، وظلت كذلك بعد الثورة، فهناك ما يشبه نوعا من التدبير الاجتماعى لتحديد مسار المجتمع المصرى بحيث تستمر القاعدة الضخمة من أبناء الشعب معزولة عن القيادة، لذلك تكثر الاحباطات فى مثل هذا**

المجتمع . وأنا أعتقد أننا يجب أن نتكلم بصراحة عن أنفسنا وعن عيوبنا حتى نعرف سبب هذا الانتكاس المستمر هذا إلى جانب أن لنا وضعا فريدا ، فنحن فى ملقف هوائى تتقاذفنا الدول الاستعمارية وليس لنا حظ اليابان مثلا فى أن يكون موضعنا فى ركن مهمل من الكون ، خال من المواد الأولية فلا يجد الاستعمار له مصلحة فى احتلالها . لذلك فهم قد دخلوا عصر الصناعة بعدنا وتفوقوا علينا بمراحل . لكننا نحن بؤرة للمؤامرات الدولية وكل الدول الاستعمارية تريد أن تجند ولاءنا فاذا لم تكن انجلترا كانت فرنسا أو روسيا أو غيرها .. أريد أن أقول إننا مطعونون ، فشتى التيارات تسحق الشعب المصرى ولا يستطيع أن يكافحها إلا اذا قامت فلسفة حقيقية قوامها أن قوة القيادة من قوة القاعدة .

د . مجدى وهبة :

هل يأتى هذا من فلسفة أم من طفرة أو انتفاضة شعبية مباشرة ، واذا لم توجد الانتفاضة فهل تفرض الثورة ..

د . لويس عوض :

لا تفرض فأنا ضد هذا ..

د . جابر عصفور :

بالتأكيد هناك بعد اجتماعى لمشكل الاتجاهات ، إنما قبل أن ننطلق الى العلل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية المحركة للمشكلة ، لماذا لا نشخص أولا المشكل على المستوى الأدبى دون اغفال الأسس الاجتماعية المنتجة له ؟ وإذن فما هى بالضبط مظاهر الإشكال على مستوى تعدد الاتجاهات أولا ؟

د . لويس عوض :

يأتى فى المقدمة ما ذكره د . عز الدين اسماعيل عن نقص الأساس المعرفى ، أو نقص المعرفة الموضوعية الخلاقة ، وهى الخامة الأساسية التى يقوم عليها التقدم ، فاذا كان كل شئ يعد تابو فكيف يتأتى تحصيل هذا الأساس المعرفى .

د . سامية أسعد :

انطلاقا أيضا من كلام د . عز الدين اسماعيل عن فكرة الثورة وعلاقتها بالمعرفة ، وسوف أستعين بمثال مستمد من تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر بالذات ، فعندما ننظر الى خريطة الأدب الفرنسى فى ذلك القرن نجد أن هذا الأدب مر بثلاث ثورات ، الأولى ،الثورة الرومانسية والثانية الثورة من أجل الواقعية ، أما الثالثة فكانت الثورة الرمزية ، إذا جاز التعبير ، ولابد أن نأخذ فى الاعتبار حركة التاريخ نفسها ، القائمة على المد والجزر ، ولكن حلقات التاريخ كلها مترابطة بمعنى أنه لولا وجود الكلاسيكية والنيوكلاسيكية لما قامت الثورة الرومانسية ، وكما يوجد لكل فعل رد فعل فإن الرومانسية كانت ردا على الكلاسيكية كذلك التوسع فى الرومانسية والتعمق فى النزعة الغنائية والبحث عما يكون داخل الوجدان قد أدى إلى رد فعل معاكس . أى أن الاتجاه الى الفردية قد أدى الى الواقعية التى تمثلت فى المقام الأول فى النظر الى المجتمع والوحدات الاجتماعية باعتبارها أساس المادة الأدبية . والى جانب هذه الثورات الثلاث نجد أن السيريالية أيضا كانت ثورة بمعنى الكلمة . **والملاحظ أنه كلما حدثت ثورة فى مجال الأدب واكبها ظهور عمل أو أعمال أدبية قدمت جديدا فى هذا المجال وهذا الجديد هو المؤشر على وجود انطلاقة ثورية ورغبة فى التجديد ورفض للقديم . ولكن ما هى علاقة هذه الحركة التاريخية بالمعرفة ؟**

أرى أن المراحل التى تحدثنا عنها تشكل حلقات مترابطة تفضى كل منها الى ما يليها وتكمل ما انتهت اليه سابقتها ، ولكن هذا الجديد هو أساس المعرفة التى تتطور لتشكل موجة صاعدة ثم تهبط عندما يجد المجتمع نفسه الذى يفرز هذا الأدب أنه لا يعبر عنه لأن الأدب نتاج للمجتمع ، وذلك رغم كل ما يقال عن فردية الفنان المبدع ونظرية الفن للفن . إذن هناك اتصال واستمرارية وأعمال جديدة تعد مؤشرا للثورة وإذا انتقلنا إلى مجال النقد الأدبى محاولين الاجابة على تساؤل **الدكتور جابر** نجد أن دارسى الآداب الأجنبية يشعرون بضرورة النقل عن الغرب فى مجال النقد سواء فى المجال النظرى أم التطبيق ، وتثار هنا دائما قضية المصطلحات ، فنجد أن **الدكتور لويس** عندما أدان مقال العدد الأول من المجلة الذى يتبع المنهج البنيوى فى تحليل الشعر ...

د . لويس عوض :

أنا لم أدن المقال ، ولكن ملاحظتى هى أنه يتجه الى الناحية الشكلية ، وأن هذا يعد آخر مظهر من مظاهر التمسك بمنهج المدرسة الشكلية فى نقد الأدب .

د . سامية أسعد :

أيا كان التفسير ، فهو مأخذ ،ونعود فنقول إنه إدانة ، وقد ترجمت كتب عن البنيوية الى العربية وقال من قرأوها إنهم لم يفهموها ، لا أدرى مدى صحة ذلك ...

د . عز الدين اسماعيل

هذا صحيح .

د . سامية أسعد :

الواقع أننا كمترجمين عندما نتعامل مع هذه النصوص نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هى اللغة ، ونضطر إلى توجيه كل اهتمامنا إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة بعضها مفهوم وبعضها نقله إلى العربية غير متيسر .

د . مجدى وهبة :

أبسط هذه المصطلحات كلمة Roman فإلى اليوم لا نعرف إذا ما كانت ترجمتها الصحيحة هى قصة أم رواية .

د . سامية أسعد .

فعلا ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية الغربية غير كاملة الا لمن استطاع الاطلاع عليها فى لغتها الأصلية وهنا نجد أن الناقد الذى يتمكن من القراءة : عن البنيوية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلا ، فى النص الاصلى ، هذا الناقد نفسه يجد صعوبة فى تطبيق هذه المناهج على الأدب العربى واذا ما طبقها فانه لابد أن يفرد حيزا فى نقده للذاتية وللنزعة التأثيرية . والحقيقة أننى عندما تكلمت عن المنهج كنت أقصد أن ناخذ المنهج كمسار ووسيلة وليس كغاية ، بمعنى أننى كناقد اذا ما طبقت منهج بارت أو جولدمان أو فرويد حتى ، فلابد أولا أن ـ أحدد هدفى، وهل يقتصر على تطبيق المنهج فحسب ، عندئذ سوف أنتهى إلى النقطة التى انتهى عندها **د. لويس عوض** منذ قليل وهى التحليل الشكلى البحت ، لكن لابد أن تكون الغاية هى رؤية ذاتية توجب هذه العلاقة بين الناقد والعالم وهذا ما يميز ناقدا عن آخر رغم أن كليهما يطبق نفس المنهج .

د . مجدى وهبة :

رأيك هذا ذكرنى بقضية أخرى ، ما الدافع إلى البحث عن هذه المطلقات الفلسفية ؟

ولماذا يبحث الناقد المصرى بكل الوسائل عن أحدث النظريات ليطبقها ، البنيوية مثلا أو الشكلية ، بل الكلاسيكية والرومانسية وكل هذه الياءات المستوردة ، ولماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع الفنى أو عن الواقع الأدبى المصرى البحت أو العربى البحت ؟ ما هو السر فى هذا ؟ وما هو الدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟

والظن ، كما هو الحال فى فرنسا أيضا ، أن الثورة على فكرة أو على نزعة هى البحث عن المطلق ، أو هى اكتشاف مطلق جديد ، هذا ما لا أستطيع فهمه .

د . لويس عوض :

هناك سببان ، أولا أن محاولة المعاصرة أمر مشروع جدا للجميع ، ومن غير المعقول أن تطالب الناس بالعزلة لمجرد أنك تخشى الحوار .

د . مجدى وهبة :

أنت تفترض هذا السبب ، الخشية من الحوار ... من الجائز أن المطلوب هنا هو الحوار مع التراث ، أن يبدأ المرء بنفسه ...

د . لويس عوض :

نعم هذا صحيح ان يبدأ الإنسان الحوار مع نفسه ، وهذا يقودنا الى السبب الثانى الذى أود أن أذكره وهو الانفصام التام بين الماضى والحاضر . الماضى الذى نمجده رسميا لا مغزى له فى حياتنا اليومية أو الفعلية أو فى سياق تاريخنا المعاصر ، فمصر المملوكية أو حتى التركية أصبحت بغير ذى موضوع فما بالك بالأجيال السابقة على هذا . وهناك مضمون الحياة نفسه وقد تغير لدرجة أنك تحس بأنك جزء من الانسانية الكبرى وبالتالى لابد أن تجرى حوارا مع الانسانية الكبرى ...

د . مجدى وهبة :

ولكن لماذا تبحث عن المعاصرة مع أوربا والغرب عامة ولا تبحث عن المعاصرة مع الصين أو مع الهند أو أفريقيا السوداء .

د . لويس عوض :

فلنجرب ، فأنا لست ضد التجربة ، ونحن الآن نتكلم عن التقدم والتأخر فإذا كنت تريد أن تكون فى مستوى زامبيا مثلا فلا بأس ..

د . مجدى وهبة :

لا ليس هذا ، ولكن اعتراضى دائما هو البحث عن صيغة خارجة عن ذاتنا ، أنا لست ضد المعاصرة ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا فى الحياة.

د . لويس عوض :

وما هى هذه التجربة ؟

د . مجدى وهبة :

الإجابة عن هذا هى التى تفجر النظرية النقدية ...

د . لويس :

المشكلة أن أى فكرة غير مألوفة لدينا تعتبر نوعاً من الكفر والتجديف .. هذا هو واقع المجتمع المصرى ...

د . جابر عصفور :

اسمحوا لى بهذا نكون قد وضعنا المشكلة بصورة تبعدنا عنها من المؤكد أن حركة الناقد فى البحث عن صيغ جديدة مرتبطة ، ابتداء ، بإدراكه لواقعه وبمشكلات هذا الواقع . وكيفية الإدراك هذه هى التى تجعل الناقد يتوجه مثلا صوب التحليل النفسى للأدب ، أى صوب لاكان ، أو صوب لوسيان جولدمان ، أو شتراوس أو بارت .

د . لويس عوض :

أو صوب القرية المصرية مثلما فعل يوسف ادريس عندما قال إن الدراما مؤصلة فى مصر لأن السامر مسرح كامل الخلقة وإننا غير مدينين للمسرح الأوروبى ولا يجب أن نأخذ عنه ، بل يجب أن نتجه الى تراثنا ....

د . جابر عصفور :

لو أذنت لى أكمل فكرتى بما أن الحركة هى الانطلاق من الواقع ، فالناقد يبحث فى أشكال الاتجاهات الغربية (بالمعنى الشامل جدا للاتجاهات الغربية) عما يحل له مشكلا موجوداً فى الواقع ، وفى نفس الوقت يبحث فى تراثه ، بمختلف صور هذا

التراث عما يحل له هذا المشكل أيضا . هنا تصبح حركة الناقد ، على الأقل الناقد المتوازن ، **كمن يقف فى منتصف خط يتجه الى الناحية الأخرى من البحر ليأخذ منه ما يحل مشكله،ويتجه فى نفس الوقت الى الماضى ليأخذ ما فيه ويحل مشكله** . أما القضية التى قرحها الدكتور لويس عن **يوسف ادريس** ومسرح السامر ، فلماذا لا يكون ما فعله يوسف ادريس صادرا عن وجهة نظر محددة هو البحث عن كيفية أخرى لتجاوز أشكال المحاكاة فى التعامل مع الماضى وفى التعامل مع الغرب . وإذا كان محفوظ قد حاكى (فى مرحلة من مراحله) الشكل الكلاسيكى للرواية ، فلماذا لا يكون السؤال المطروح عند **يوسف ادريس** هو كيفية وصل طرفى الخيط لابداع شكل أدبى متميز . وما فعله يوسف ادريس ليس محاولة منفردة بل جانب من محاولات متعددة على مستوى الابداع ، فهناك محاولات الصديق وسعد الله ونوس فى الإفادة من أشكال تراثية لتأصيل بنية درامية مختلفة . وفى الرواية نجد محاولات اخرى مماثلة . وبالنسبة للشعر هناك القصيدة المدورة والمصطلح نفسه من مصطلحات التراث وليس مترجما مثل مصطلح الشعر الحر أو قصيدة النثر . وعندما أضم كل هذه المحاولات معا ــ على مستوى الشعر وعلى مستوى القصة وعلى مستوى المسرحية لابد أن أطرح السؤال : لماذا لا أكون مواجها لحركة جديدة فى الابداع تبحث عما نسميه بالاصالة ، كما لو كان الاديب يحاول فى هذه المرحلة ابتداع شكل خاص به يصل ما بين طرفى الخيط ، الماضى والحاضر ، تراثه وانجاز العالم الآخر فى الغرب.ولعل الأديب العربى (لو واصل هذا الاتجاه) يصل الى انجاز مثل انجاز جارسيا ماركيز فى «مائة عام من العزلة» التى تعد من أعظم المنجزات الأدبية المعاصرة فى العالم ، لسبب بسيط هو أن **ماركيز** رجع الى تراث بلده والى وعيها الأسطورى . وخلق منه شكلا جديدا يفيد من كل متاح ، لكنه يظل شكلا متميزا ، أعنى أنه ، ليس **شكل جويس أو آلان روب جرييه** .

ويمكن من هذه الزاوية ان تكون دعوة **يوسف ادريس** ــ اذا وضعت الى جانب بقية الدعوات ــ مؤشرا على الأصالة فى مجال الابداع ، كما يمكن أن تشير الى أن هناك وضعا مماثلا ــ على مستوى النقد ــ **ودعنه الآن من قضية الموضة لأن الموضة توجد عند من لا يثق بنفسه فيحاكى البنيوية ويقلدها ، ومثل هذه العملية السلبية تتميز بأن الناقد يحاكى منهجا دون ادراك أسسه الفلسفية ، فيتوقف عند مستوى الاجراءات السطحية ولا يلتفت الى المقولات التصورية التى تصنع المنهج.هذا على مستوى السلب، إنما على المستوى الموجب فإن الناقد العربى كالأديب ، وكما يحاول الأديب العربى خلق شكل خاص به** ، كذلك الناقد قد يحاول محاولة أخرى للتأصيل ، لوصل طرفى الخيط أعنى الماضى والحاضر ، والتراث العربى . صحيح أن هذه المحاولة فى الوصل لم تكتمل بعد . ولكن علينا أن نسأل كيف نساعدها فى الحركة إلى الأمام ؟

د . لويس عوض :

ولماذا لا نقول أيتها الأصالة كم من الجرائم ترتكب باسمك ؟ أنا أقول لك مثال بسيط طه حسين معلم عربى أم لا ؟

د . جابر عصفور :

مؤكد .

د . لويس عوض :

لكنه لم يكن يقول لنفسه أريد أن أصبح اصيلا أو غير اصيل ، أنا هنا أمام رجل مستوعب للأدب العربى ، ومستوعب للتاريخ العربى الاسلامى مستوعب أيضا للثقافة الأوربية ، وعندما يأخذ من هنا أو هناك فإنه يجد داخله هذا الغربال ، والتصفية والكيمياء تحدث داخله دون استعمال الكلشيهات ودون أن يقول واقعنا وما نحتاجه . وانا مهتم بهذه النقطة لأن هناك أناسا كثيرين من الذين يوقفون التقدم باسم الاصالة ، **ويقول لك هذا ليس** نابعا من واقعنا بينما نجده ... فى حياته اليومية لا يستعمل غير الأشياء المستوردة .

د . جابر عصفور :

ولكن هذا مستوى آخر ، ولو أذنت لى ، **تشويه الدافع الخلاق** ليس الغاء لحقيقته وأضرب **لك مثلا** .

د . لويس عوض :

الاصالة ليست كلاما . الرجل العظيم ليس بحاجة الى من يعلمه أو يذكره بأنه هو هو ويستطيع أن يجول الآفاق ، هيرودوت جاء مصر وخالطها ولكنه يظل يونانيا ، فى نهاية الأمر أريد أن أقول انك لست محتاجا الى ان تذكر الناس باستمرار بواجبهم الوطنى نحو تراثهم .

د . مجدى وهبة :

لكن هل تفعل العكس ؟ بمعنى أنك إذا توصلت إلى الاصالة بهذا المفهوم فماذا يحدث عندما تستورد هذه النظريات الحديثه .

د . لويس عوض :

انا لا استورد ، بل أنظر للتراث الأوربى على أنه ملك لى .

د . مجدى وهبة :

ولكن هذا التراث مدارس مختلفة ...

د . لويس عوض :

أنا أنظر للحضارة الأوربية كلها ، ليست عندى عقد ، سواء أكان هذا فى الموسيقى أو العمارة لأنى أعتبر أن أعلى نوع من الحضارة لا يوجد إلا لأنه يحافظ على ما هو ايجابى فى الحضارات السابقة .

د . مجدى وهبة :

حسن كيف ترجمت كلمة Itellectual إلى اللغة العربية .

د . لويس عوض :

نحن نترجمها المثقف .

د . مجدى وهبة :

المثقف شخص تحدث له ثقافة .

د . لويس عوض :

لا ياسيدى ، المثقف لا يسمى مثقفا الا اذا تحولت عنده المعرفة الى قيم والا كان متعلما فقط ...

د . مجدى وهبة :

يعنى مبنى للمجهول .

د . لويس عوض :

انت قد تقرأ داروين لكن تظل كتلميذ الطب الفاشل ، او تحفظ نظرية التطور فى البيولوجى . بينما ينقسم عقلك الى شقين أحدهما يجاوب فى الامتحان ويأخذ الدرجة النهائية ، والشق الاخر لم يتأثر بتاتا بنظرية أصل الانواع او تطبيقاتها على المجتمع البشرى والمجتمع الحيوانى الى آخره ، بحيث تحدث ثورة فكرية داخلك .

فانت لا تصبح مثقفا الا اذا حدثت عندك هذه الكيمياء التى تتحول بها المعرفة إلى قيم .

د . جابر عصفور :

ولكن أيمكن أن يحدث هذا دون عقل نقدى ؟ هذا هو التساؤل الذى أطرحه فى قضية التيارات . وهو ما يميز بين مرحلتين فى تقديرى ، فهناك نوع من المحاكاة على كل المستويات للثقافة الغربية وهناك نوع آخر من المحاكاة للتراث القديم ، وكلاهما موقف زائف لأنه الغاء للعقل النقدى ، ولكنى ابحث عن شئ آخر ، يبدو أنه يمثل خطا متميزا فى النقد العربى الآن وإن كان ضئيلا ، وأعنى البحث عن عقل نقدى (بالمعنى الفلسفى) يتعامل مع كل شئ مناح ومع كل معطى متاح لبناء صيغ اكثر جذرية فى تعامله مع الواقعة الادبية والواقعة الحياتية .

د . لويس عوض :

هذا هو الحد الأدنى المطلوب ، **فتوفيق الحكيم** مثلا ، بكل ثقافته الأوربية يأخذ من التراث شريحة صغيرة هى **شهر زاد** ويحملها مضمونا معينا ، هو الصراع بين الروح والجسد .

أو يأخذ فكرة الزمن مثلا فى أهل الكهف ، هنا حدثت الكيمياء التى ذكرناها فى داخل نفسه ، دون أن يكرر لنفسه ، إنه لابد أن يكون أصيلا . نفس العملية بالنسبة لطه حسين ، وكذلك كل من له قيمة أدبية ، لابد أن تحدث فى نفسه عملية مشابهة بدون أن يتحدث عنها ، وبغير هذا لا يصبح أديبا أو فنانا . وهناك فى أجرومية فى الموسيقا مثلا ، أنك عندما تستمع إلى موسيقى كلاسيكية ، فإنك تستطيع أن تقول إن **رمسكى كورساكوف** روسى ، **وأن فاجنر ألمانى** ، **وفردى** طليانى إلى آخره ، رغم أن جميعهم يشتغلون داخل أجرومية واحدة هى الموسيقى الكلاسيكية .

د . عز الدين اسماعيل :

نقترب مرة أخرى من موضوعنا الأصلى ، فقد استعرضت الدكتورة سامية تطورات الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وكيف كانت هذه التطورات حلقات مترابطة فى هذا الامتداد التاريخى ، وأريد أن أنتقل من هذه النقطة إلى أثر التطور العلمى بمعنى **pure sciences** ، منذ ذلك الزمن وحتى وقتنا هذا المسمى بعصر العلم والتكنولوجيا على الأدب . ويبدو أن المذاهب الأدبية والفنية عامة ، حتى فى القرن التاسع عشر ، بدأت تتأثر بنظريات طرحت فى المجال العلمى الصرف ، بل على مستوى الفن التشكيلى نجد أن نظرية تحليل الضوء تؤثر فى تفكير مدرسة مثل التأثيرية ، ونلاحظ تكرار هذه التأثيرات فى المدرسة التجريدية أو التكعيبية ، مثل فكرة الزمن ونظرية الزمن والمساحة والفراغ وما إلى ذلك ... أى أن هناك فكرا علميا كان يتطور خلال هذه الحقبة فى مجالات بعيدة عن الأدب ثم ينعكس أثره على التناول الأدبى والرؤية الأدبية ، وبالطبع فإن هذا التفاعل يطور معه المنهج النقدى الملائم .

ونجد أننا فى القرن العشرين قد أصبحنا أكثر إمعانا فى التطور العلمى وفى طرح الفكر العلمى على كل المستويات ، وفى دفع الناس إلى الوقوع فى دائرة التكنولوجيا ، بحيث تكون هى الضوابط الحقيقية لأى حركة أو لأى إبداع أو لأى تصور ناشئ عن فكر علمى ، ويسرى نفس المنطق على الأدب والنقد بالضرورة ، ولذلك فإن الأدب قد وجد نفسه فى مأزق كبير فى إطار هذا العصر التكنولوجى الممعن فى هذا الاتجاه ، وكيف يمكن للنقد (فى مثل هذا العالم الواقع فى دائرة التكنولوجيا والتفكير العلمى) أن يظل بمعزل عن هذه القاعدة العلمية ، فى تأسيس نظرياته واتجاهاته وأفكاره وربما يبدو هذا واضحا فى كل التيارات النقدية المعاصرة التى تسعى إلى تأكيد علميتها عن طريق الوصول إلى القوانين الكلية الضابطة لحركة الابداع وكيفية تحققها عمليا فى العمل الأدبى ، حدث هذا التطور فى العالم الغربى كنتيجة حتمية لتطوره الطبيعى ، أما بالنسبة لنا فإن الصعوبة فى استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ ليس بالضرورة بسبب غرابة المصطلح أو صعوبة نقله إلى اللغة العربية بقدر ما تنشأ عن أن التهيؤ الذهنى العلمى فى حقل الدراسات الأدبية لم تتيسر له هذه النقلة بالقدر الكافى ، وكثير من الناس يتصور الآن أن علمية النقد أصبحت نوعاً من اللغاريتمات ، معادلات رياضية وحسابات واحصاء فى بعض الاتجاهات ودخولا إلى المعامل . كل هذا قد تسرب إلى الاتجاهات النقدية الغربية . أما حركة النقد العربى القريبة نسبيا فقد كانت مغرقة فى الانطباعية فى الثلاثينيات . ويبدو لى أن افتقاده التهيؤ العلمى الذى يجعل المنهجية العلمية الصارمة أو الدقيقة أساس التناول النقدى للعمل الأدبى هو ما يباعد بيننا وبين استيعاب هذه التيارات ، وذلك

لأنها تأخذ ، فى الغالب ، بدون الأساس الفكرى والفلسفى الحقيقى لها ، ودون الجذور البعيدة التى تمتد منها فى فكر فلاسفة وعلماء سابقين على مرحلة تبلورها وتشكلها فى صورتها الكاملة ، التى لابد أن تكون قد استغرقت مراحل زمنية طويلة .

أما بالنسبة لنا فالأشياء قد تمت واكتملت وأخذت صورتها النهائية بينما نتعرض لها نحن فى صورة كمالها وفى حالة تمامها الأخير . وربما كانت المسافة الزمنية ومسافة التهيؤ العلمى هما ما يخلقان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنقد العربى ، فالبعض يغرق فيها اغراقا وينسى نفسه تماما والبعض الآخر يتحفظ . وهناك أيضا من يرفضها نهائيا ، والنتيجة أن نظل فى حلقة مفرغة من القبول والرفض وهكذا بحيث ننتهى فى آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى الأداء الغربى ولا نصل كذلك إلى تطوير ذاتى من داخلنا للاتجاه الذى نرتضيه ، ونقنع أنه يعبر عن تصورنا وأفكارنا والسؤال هنا ، هل هناك وصف علمى لما يمكن أن نصنعه فى وقتنا الراهن من أجل خلق هذه القاعدة ؟

ولا بأس هنا من المزاوجة التى اقترحتها الدكتورة سامية أسعد ، بين المنهج كضابط من بعيد وبين التأثر والانطباع والجهد فى الافراز الذاتى . ربما كانت هذه هى الصيغة الملائمة التى تقف موقفا وسطا بين القبول والرفض ، لما تعليقك ؟

د . سامية أسعد :

هناك ملحوظة أولى تفرض نفسها انطلاقا من كلام الدكتور عز الدين اسماعيل وهى أن بعض المفاهيم الخاصة بالأجناس الأدبية فى الآداب الغربية تصلنا متأخرة ، بحيث نجد أن هناك فارقا زمنيا يكاد يكون كبيرا فى بعض الاحيان بين الرواية الواقعية كما كتبت فى فرنسا مثلا والرواية الواقعية كما كتبت فى مصر ، كذلك الحال بالنسبة لمناهج النقد الأدبى . ولعل السبب فى انجذاب الناقد عندنا الى مناهج النقد الغربى يرجع الى أن الأدباء المصريين الذين انتجوا أدبا له قيمته كان انتاجهم افرازا للتمازج بين التراث وما أخذوه عن الغرب . كما تتمثل فيه عملية الاختيار التى لابد ان تتم داخل الاديب ، ربما لا شعوريا ، بحيث أننا حين نقرأ هذا الأدب نجد فيه أنفسنا كمصريين أى أننا نجد فيه الاصالة ، بالرغم من أن هؤلاء الأدباء ما كان يمكن أن يتوصلوا الى هذه الصيغة لولا احتكاكهم بأدب آخر . ولكن عملية الفرز هذه ليست متاحة لجميع النقاد ولا يقدر عليها كل ناقد . فعندما كتب توفيق الحكيم مسرحية عبثية لم تلق ، فى اعتقادى ، نجاحا من قبل الجمهور المتوسط الثقافة ، وذلك لأن مفهوم العبثية غريب علينا حتى بالنسبة للانسان المثقف ، الذى قد تغيب عنه الأسس الفلسفية والظروف السياسية والاجتماعية التى ادت الى ظهور هذا المفهوم ورغم أن اعمال سارتر وكامى قد ترجمت الى العربية الا أن مفهوم العبث دخيل علينا ، لأن ظروفنا التاريخية مختلفة ، بمعنى أن السياق التاريخى الذى أوجد هذا المفهوم لا يجد مقابلا له فى حياتنا الفكرية .

اما بالنسبة للامثلة التى ذكرها الدكتور لويس عوض عن أهل الكهف ، أو شهرزاد ، فلا شك أن الحكيم تأثر فى فكرة الزمن فى المسرحية الأولى ببروست فى روايته «البحث عن الزمان الضائع» ومعالجته لفكرة الزمن وعلاقتها برؤية انسانية معينة . ولا أدرى ما هو رأى الاستاذ توفيق الحكيم فى هذا ؟ ولكن مسرحية «اهل الكهف» عمل ناجح وباق ، والسبب هو المزج بين ما هو مأخوذ عن الآخرين وبين الاصالة . ولعل محاولة الدكتور يوسف ادريس الربط بين المسرح الحديث وشكل مسرحى موجود فى تراثنا وهو مسرح السامر تعد نموذجا آخر فى نفس الاتجاه .

واذا ما عدنا الى تاريخ المسرح فى أوربا نجد أن الموقف المسرحى يتمثل فى ثلاثة عناصر ، الراوى أو الممثل ، والمتلقى ، وموقف معين يؤدى بالكلمة أو الحركة . **والدكتور يوسف ادريس** يريد فى محاولاته المسرحية ابراز العنصر الدرامى بمعناه الضيق وليس المسرحية بالشكل الذى تعرف به اليوم .

أما اذا انتقلنا الى موقف الناقد فاننا نجد أنه يماثل دور الفنان ، لا يطابقه ولكنه يماثله ، فالناقد أيضا يحاول أن ينظر بعين جديدة لما يراه فى الخارج . ولكى تكون هذه النظرة مثمرة يجب على الناقد أن يحاكى موقف الأدب ، بمعنى أن عليه ، عندما يطلع على منهج أفرزته الحضارة الغربية ، أن يكيف هذا المنهج ويطوعه بما يتلاءم مع نوعية العمل الأدبى العربى الذى يتناوله ، وذلك بدلا من أن يطبق المنهج حرفيا ، لأنه من خلال عملية التكيف والتطويع قد تتضح له عناصر تثرى المنهج ذاته وربما تؤدى عملية المزج بين ما يؤخذ عن الآخرين ونوعية العمل الأدبى الى خلق النظرية النقدية العربية التى تكلم الدكتور عز الدين اسماعيل عنها .

يضاف إلى هذا أننا لا يمكن أن نطبق على الأدب ، وهو نتاج انسانى ، الا منهجا ترتبط أسسه الفلسفية بفترةتاريخية معينة ومجتمع معين ، اذا ما وجد.ولن ينجح التطبيق إلا اذا حدث تجاوب فى السياق ونحن فى الحالتين أمام إنسان مبدع.وسأضرب مثلا على ذلك بالمنهج النفسى من حيث أنه منهج يقبل التطبيق على عمل أنتجه المجتمع الغربى وعلى عمل آخر أدبى أنتجه فنان مصرى . الخلاصة هى ضرورة تطبيع المنهج وليس النقل أو التطبيق الحرفى مع ملاحظة أن العمل الادبى نفسه هو الذى يفرض المنهج الملائم لمعالجته .

د . عز الدين اسماعيل :

لى تحفظ بالنسبة لهذه النقطة تتمثل فى مدى استفادة التيارات النقدية التى عرفناها فى النقد الحديث فى مصر منذ بداية القرن العشرين بالفكر المطروح فى مجال آخر خارج مجال الأدب بعد إجراء عملية التطويع والمواءمة اللازمة بين الفكر المكتسب وبين النص الأدبى العربى المطروح للدراسة . بالنسبة للاتجاه النفسى مثلا نجد أنه طرح على الناس ابتداء من العقاد وخصوصا فى دراسته عن **أبى نواس** ، ونجد هنا أن أصحاب علم النفس

التحليلى قد أبدوا كثيرا من التحفظات على هذه الدراسة باعتبار أنها غير محققة للمنهج ولا تتبع أصوله العلمية الصحيحة ، بل إن بعضهم يرى أنها افتئات على العلم وتشويه للحقائق . هنا أنا أمام نموذج عملى لعملية التوليف التى ذكرت منذ قليل ، فقد اطلع الكاتب بالضرورة على الدراسات النفسية وألم بالكثير مما كتب عن هذا الاتجاه فى زمنه ، وكان واضحا انه سوف يتجه الى هذا المنهج فى الدراسات العملية التطبيقية التى سوف يقوم بها ، ومع ذلك فإن النتيجة فى كتاب أبى نواس ابتعدت عن أن تكون منهجا للتحليل النفسى يرضى عنه علماء النفس ، كما أنه لم يحقق ما كان ينتظر من كاتب كبير يتعرض لنقد شاعر كبير مثل أبى نواس ، اذن نحن أمام دراسة أدبية لم يجد فيها المتخصصون فى الأدب شيئا مجديا وكذلك الحال بالنسبة للمشتغلين بعلم النفس ، فالمحاذير التى تنشأ من مثل هذه التوليفات انها قد لا تحقق هدفها ، على أى مستوى من المستويات وهذا هو الخوف الوحيد ....

د . لويس عوض :

اعتقد أن الخطأ هنا خطأ العقاد ، فعندما تحدث هذه التوليفة بصورة طبيعية أو ما أسميه بالكيمياء التى تحدث فى نفس الاديب أو الكاتب وتجعله يمتص فيها الداخل والخارج والذات والموضوع والتراث والوافد ، عندئذ تحدث تحولات داخله ، أما العقاد فقد نشأ فى تقاليد أدبية وفلسفية معينة ومرتبطة بمدرسة سابقة على المدرسة النفسية ، فالعقاد ينتمى أساسا الى المدرسة المسماه **بالترانسندنتال** وهى **مدرسة كارليل** التى تمثلت فى الأبطال وعبادة البطولة وفكرة الفرد باعتباره محرك التاريخ ، كما أنه كان قارئا مدمنا لكاتب مثل **امرسون** لذلك نرى أن الضريح الشامخ الذى أقامه لسعد زغلول أساسه فكرة البطل الذى يحرك الأمة وليس الأمة أو المجتمع الذى يفرز بطلا . وعندما بدأ ، بعد أزمته السياسية فى عام ١٩٣٦ ، محاولة كتابة دراسات عربية يصور فيها الفرد على أنه محرك التاريخ جنح الى التفسير النفسى ، وهو غير مدجج بأسلحة علم النفس ، بمعنى أنه لم يدرس علم النفس دراسة كافية ، لأن تدريبه الأصلى تدريب فلسفى **ترانسندنتالى** لذلك جاء النقص نتيجة لعدم المعرفية ، اذا صح أن أقتبس هذه الكلمة من الدكتور عز الدين ، بمعنى أن هناك أشياء غير متمثلة تمثلا غذائيا سليما ، ولكن لو تعرف العقاد على فكر فرويد أو ادلر او يونج لكان يمكنه ان يقدم لنا دراسة جيدة ، وهو ما حدث بالفعل فى دراسته عن **ابن الرومى** ، حيث حاول أن يربط بين التكوين النفسى للشاعر ومضمون شعره وأشار الى مركب النقص الى آخره من تأثيرات مدرسة ادلر .

د . جابر عصفور :

هو ايضا يتكلم عن العرقية ، عبقرية اليونان والجنس المتميز .

د . لويس عوض :

بالفعل ، ولكن اريد أن أقول انه مزج بين مدرستين . وواضح أنه انطلق من ايمانه بالمدرسة المثالية ، والمثالية تكره كراهية التحريم أى محاولة لتأصيل الانتاج الأدبى أو الفنى فى ظروف البيئة أو ظروف المجتمع المادية ، لذلك لم يكن لديه تكئة سوى التكوين النفسى أو العبقرية الملهمة .. هذه هى مشكلته ..

د . مجدى وهبة :

اسمحوا لى أن أسالكم سؤالا ، وهو هل تستطيعون أن تصفوا انفسكم فى حياتكم الأدبية وانتاجكم النقدى بأنكم تنتمون الى مدرسة واحدة أو إلى نزعة مطلقة واحدة دون غيرها من النزعات ؟ وهذا بالطبع باعتباركم جميعا اساتذة ادب ونقاد فى نفس الوقت .

د . عز الدين اسماعيل :

هذه أزمتنا .

د . لويس عوض :

أنا لست أديبا .

د . مجدى وهبة :

ولكنك أستاذ جامعى مباشر للنقد .. تنقله إلى طلبتك أو إلى قرائك فهل يعتبر أحد منكم نفسه ماركسيا بحتا أو فرويديا بحتا أو بنيويا بحتا أو غيبيا بحتا ....؟

د . لويس عوض :

المشكلة بالنسبة لى هى أنى ـ كأستاذ ـ تعودت أن أقف باحترام امام جميع مدارس النقد لذلك درّست بوب Pope وأنا لا أحبه ، بل كنت أدرسه بنفس التذوق الذى أدرس به **شيللى** وهو شاعرى المفضل . وأعتقد أن هذا جزء من واجبات الأستاذ . انما كناقد لا أظن أنى مطالب بهذا . وخارج حرم الجامعة من حقى أن أقول إننى ضد الشاعر الكلاسيكى فلان أو مع هذا الشاعر او ذاك .

د . عز الدين اسماعيل

د . مجدى وهبة يطرح السؤال على مستوى آخر من حيث الممارسة ، هل هناك ما يشبه المنهج الموحد تصدر عنه فى دراستك النقدية بحيث نقول إن هذا اتجاه يخالف غيره من الاتجاهات ، ام أن روافدا كثيرة تتداخل وتصب . الحقيقة أننا وصلنا بهذه النقطة الى ما يشبه المحاكمات الشخصية وهذا قد يكون خارج اطار الندوة ....

د . مجدى وهبة :

المسألة هى الاختيار ، وهل هناك اختيار ؟

د . عز الدين اسماعيل :

الاختيار بحيث يعكس ما هو واقع ، ونحن حين نتحدث عن تجاربنا الذاتية ، نتحدث عن جزء من الواقع ، وأزمتنا الشخصية جزء من الازمة الكلية . لأن الممارسة النقدية سواء أكان القائمون

عليها من الاحياء أو ممن مضى عليهم جيل أو أكثر هي نفس الأزمة . والسؤال المطروح يشمل القرن العشرين كله ويمكن أن يطرح بشكل آخر ، هل كانت الممارسة العملية بالنسبة للنقاد الكبار طوال هذه الحقبة ممثلة لاتجاهات محددة واضحة ، بحيث نقول إن هذا الناقد ظل طوال حياته يعمق هذا الاتجاه فى كل كتاباته النقدية أم أنه من المألوف فى كثير من الاحيان أن نجد تفكيرا معينا على المستوى النظرى لدى الناقد وممارسة من نوع آخر لدى نفس الناقد عندما يمارس عملية النقد ؟ وهل ترتبط حلقات السلسلة على المدى الزمنى الطويل لحياة هذا الناقد ؟ أم أنها تتباعد مع مضى الزمن ، وتصبح الممارسة الأولى فى واد والممارسة الاخيرة فى واد آخر ؟ أنا اميل الى الوصف الأخير وان كان حادا وجارحا بالنسبة للممارسة النقدية عندنا فى هذا القرن ، فلسبب ما ، قد يكون موضع نظر ، لم يستطع الناقد أن يكون مدرسة نقدية أو اتجاها نقديا متكاملا من أوله الى آخره . **مندور** على سبيل المثال هل تلتقى بدايته بنهايه فى خط واحد ؟ هذا يصعب تقريره ، رغم أنه ناقد لم يمارس النقد وليس مبدعًا . فهل تلتقى كل محاوره حول محور واحد ؟ والا فلماذا تساءل **الدكتور لويس عوض** عن كتاب «**النقد المنهجى عند العرب**» وجعله بلا ذرية ؟ وأنا أسأل بدورى ولماذا لم يتقدم مندور نفسه لكى يرعى هذا الكتاب البكر وينميه حتى يكبر وينضج ويكتمل عوده ؟ وعند ذاك ربما كان قد استطاع أن يحل لنا المشكلة التى تحدثنا فيها منذ قليل ، وهى أنه قد يكون وصل من ممارسته (ابتداء من النقد المنهجى عند ـ العرب إلى آخر حياته) إلى بلورة نظرية لاتجاه متكامل يستطيع أن يقف صلبا أمام أى اتجاهات أخرى ، ويكون له جاذبيته واقناعه فى الوقت ذاته ، ولكن الان كيف يستطيع الناقد أن يتابع مندور ؟ وفى أى إتجاه يمكن أن تحدث هذه المتابعة ؟ هل يتابعه فى بدايته أم فى مراحل مختلفة من حياته أم فى أواخر حياته ؟ وأى مرحلة من هذه جميعا تمثل مندور بصورة أفضل ؟

د . لويس عوض :

أنا أعتقد أن مندور غير منهجه لانه انتقل بطريقه محسوسة إلى مزيد من الاحساس بوطأة المجتمع على الانتاج الفنى ، وعندما كان يكتب فى الاربعينيات كان أقرب إلى الأستاذ حبيس التراث ، وبعد ذلك نمت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة فى ظل ثورة ١٩٥٢ وخاصة قبل وفاته بسنوات قليلة .

أما عن تجربتى الشخصية كناقد فأجد لهذا صدى فى كتاباتى ، ولكن بشكل مختلف فليس هناك فارق حقيقى بين مدخلى إلى فهم الرومانسية فى كتاباتى عن شيللى ، أو تحليلى لاليوت وبين مقالى الأخير عن أراجون رغم أن المسافة الزمنية تصل إلى ثلاثين سنة ولكن مشكلتى من نوع آخر وهى أن فى داخلى جانب فنان مجهض ، فأحيانا أكتب النقد الأدبى كما يكتب شيللى «دفاعاً عن الشعر» مثلا . هذا اختيار . واختيار رجل صاحب رسالة ، مثل كتابتى مقدمة لبلوتولاند ففيها وجهة نظر ، والذى كتبها ليس ناقدا .ولكن فنان ، هذه هى مشكلتى الأساسية ولا أظن أن عندى مشكلة نقدية أكثر من هذا .

أما عن انتمائى النقدى فأنا أنتمى إلى المدرسة التاريخية وكصاحب محاولات فى الخلق ، وهذا هو الجانب الصغير فى حياتى ويتفجر كل عشرة سنوات مرة ويظهر فى شكل ما نفستو أو ما يشبه ذلك ، فأرجو الا يحسب على كناقد لأنه يمثل مجرد وجهة نظر مثل المانفستو السوريالى الذى كتبه بريتون ، وهذا يعد نوعا من النقد التبشيرى ، وليست له علاقة بنظريتى فى النقد التى تنبع من المنهج التاريخى الذى التزمت به ، وهو محاولة قراءة العلاقة بين العمل الفنى والمجتمع الذى انتج هذا العمل . وأعتقد أننى لم أتحول عن هذا المنهج . ولكنى لا أعتقد ـ فى نفس الوقت ـ أن الذين تحولوا كانوا مخطئين .

د . سامية أسعد

لست ادرى إذا ما كنت استطيع أن اتحدث عن نفسى كناقدة فالطريق لا يزال امامى طويلا ولكنى أقوم بوظيفة نقدية بالنسبة للطلبة . وأنا أحاول أن أنقل لهم الجديد فى مجال النقد الفرنسى . وألاحظ أن **هذا الجمهور المصغر لا يتقبل بعض المفاهيم الحديثة ، وذلك بسبب تكوين شبابنا الثقافى . واكتفائهم بالتعليم دون الاطلاع** وأحيانا يتقبل الطلبة بعض المناهج ولكن بعد بترها . لذلك فان عملية الاختيار التى أشار اليها الدكتور لويس عوض لابد أن تفرض على ، فعندما نتعرض لتحليل السرد نجد أن الطلبة يرفضون المنهج ، اذا لم تصحب الناحية النظرية أمثلة تطبيقية وعملية كذلك فإن تقبل عملية النقد بالنسبة للقارئ العادى تتطلب فيما يبدو لى اتباع نفس الأسلوب . وهذا بدوره يعنى أن أتعرض بالنقد لكل ما ترجم الى اللغة العربية فى هذا المجال . أما اذا كنت أتعامل مع فئة محدودة من القادرين على قراءة النصوص النقدية فى لغتها الاصلية ، فلابد أيضا من المعالجة النقدية لهذه النصوص فى لغتها،ولعل ما يمكن أن يؤخذ على بعض النقاد أنهم أحيانا يتعرضون بالنقد لبعض الاعمال التى لم تتح للقارئ العربى فرصة قراءتها .

د . جابر عصفور :

سوف أعلق على هذه النقطة باعتبارى ممثلا لجيل مختلف . أنا لا أقبل مسألة صعوبة تحديد اتجاه الناقد . وأظن أن هذه الصعوبة عندما تطرح تكون ـ أحيانا ـ نوعاً من المراوغة . ويبدو أننا مولعون بالمراوغة فى التعبير عن النفس وتحديد هويتها ، بسبب المجاملة فى بعض الاوقات ، أو عوامل أخرى . ولكن فى النهاية هناك لغة أكثر صلابة وراء لغة المراوغة هذه . ومن هذه الزاوية أرجو أن أتحدث عن **مندور** كمثال طرح.هناك تغيرات كثيرة جدا من بداياته حتى نهايته . إن أول كتاب نشر **لمندور** بعد عودته من فرنسا كان النقد المنهجى عند العرب «وهو رسالة الدكتوراه»

إلى جانب الميزان الجديد ، أما آخر مقال كتبه مندور فكان عن النقد الأيديولوجي . وزعمى أنه يوجد بين هذه البداية والنهاية نظام واحد ، لم يتغير ، وظل مندور مستمرا فيه . هناك بالطبع تغيرات على مستوى السطح ، لكن النظام يظل قائما ، بمعنى أنه حدث عندما ارتفعت موجة الواقعية الاشتراكية أن تقبل مندور الدعوة وأدخلها فى هذا النظام الذى أتحدث عنه . دون أن يتغير النظام جذريا . ولم يكن من قبيل المصادفة أن الصفحات الأولى لأول كتبه ، وهو « النقد المنهجى عند العرب » تبشر بلانسون . وفى مقاله الأخير يشرح مندور النقد الأيديولوجى على أساس من لانسون أيضا . وبين اللانسونية ، وبين النقد الأيديولوجى – كما يفهمه **مندور – فارق ما بين السماء والأرض ، إذن هناك نظام فى النهاية يحكم هذا الناقد . وكذلك فان هناك نظام ثابت يحكم كل أعمال الدكتور لويس عوض** منذ كتاباته فى الأدب الانجليزى حتى آخر مقال كتبه فى جريدة الاهرام ، أحيانا يكون هناك نوع من الارتفاع فى الحدة أو انخفاض فيها ، ولكن هناك فى النهاية نغمة موسيقية ثابتة ، وهناك أيضا لغة ثابتة تكمن وراء التجليات المتغيرة للكلام ، لو استخدمنا مصطلح علم اللغة . وإذن هناك اتجاهات متعددة وأظن أن الجالسين حول هذه المائدة يمثلون تعدد هذه الاتجاهات . ولكن القضية ليست فى التعدد ولا فى التناقضات وانما فيما اذا كانت الصلة بين الاتجاهات النقدية هى صلة حوار أم صلة مونولوج واحد الجانب . وإذا سلمنا بأنه من حق الجالسين حول هذه المائدة أن يكون لكل منهم اتجاهه الخاص الذى يحاور غيره ، عندئذ تحل المشكلة فى جانب منها . أما الحل الاكثر جذرية فهو نجاح هذا الاتجاه فى أن يحدث ثمارا ايجابية . وأعود فأقول للتأكيد إن تتبع كتابات **الدكتور مجدى وهبة** ، ابتداء من ملحمة الانجليز حتى المعجم الذى ألفه عن المصطلحات النقدية يكشف عن وجود نظام يمثل تصورا نقديا واتجاها نقديا وأستطيع أن أرجع هذه التصورات النقدية فى النهاية الى مجموعة من المواقف المرتبطة بالنظرة إلى العالم والى الحياة . ومن هذه الزاوية أطرح القضية بشكل مختلف وازعم انه لابد أن يكون هناك اتجاه التزم به كناقد : والا وقعت فى نفس الخطأ الذى وقع فيه أساتذتى ، **واسمحوا لى أن أنقد مراوغتهم فى استخدام اللغة النقدية ، فأحيانا لا تستحق الامور هذا القدر من المراوغة بينما نستطيع أن نواجهها بشكل مباشر وصريح** . وتصبح القضية قضية الاصالة فى الاتجاه بمعنى أن علىّ أن لا انسى قط أن مهمة الناقد الاساسية هى التعامل مع العمل الأدبى وان ماعدا هذا يخرج عن طبيعة النقد الادبى ، فالنقد ليس سوسيولوجيا وليس تحليلا نفسيا وليس بحثا عن **النماذج العتيقة** archtypal patterns ، **النقد الادبى هو تعامل مع النص الادبى ، بمعنى المتون ، بشرط أن نفهم ان هذه المتون جزء من نظام دلالى ، فالعمل الادبى دال ولا يمكن ان يتحدد مدلوله الا فى نظام دلالى موجود اصلا قبل وجود العمل الادبى . ولا شك فان دلالة العمل الادبى تكتمل عند المتلق بمقدار اجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع .**

وهذا هو الشرط الاساسى . لكى يصبح المرء ناقدا أما بعد ذلك فله أن يتبنى ما شاء دون مراوغة .

د . لويس عوض :

وأنا أحب أن اطمئنك أكثر من هذا فاقول اننى اعتقد أن المدرسة التى أمثلها ليست هى المدرسة الوحيدة الممكنة . بالعكس هناك جوانب كثيرة فى الأعمال الادبية والفنية لا يستطيع منهج هذه المدرسة أن يجيب عليها ، فأنا لا أستطيع مثلا من خلال منهجى فى النقد أن أفسر ما يسمى بال mot juste فى استعمال الشعر مثلا ، وهى الكلمة التى لا مناص منها ، بمعنى أنك أحيانا تقرأ بيتا للشعر فتجد أن كلمة بعينها لا يمكن تغييرها ، اهتدى اليها الكاتب بالإلهام ، وهذا النوع من النقد ينتج عادة من البحث فى البلاغة وما الى ذلك . ومنهجى عاجز عن الاقتراب منه . لذلك أدعو الى ضرورة تجاور هذه المدارس بحيث يحدث الحوار الكافى . عندئذ لا يمكن لأحد أن يدعى بأن أيا منها زائد عن الحاجة .

د . جابر عصفور :

اسمح لى بسؤال استيضاحى ، هل هذا العجز ، عجز فى المقولات العقلية التى تكمن وراء الحركة الاجرائية للمنهج أم هو عجز فى الادوات الاجرائية نفسها ؟ فهناك – لا شك – جانبان للمنهج ، هما الجانب التصورى والجانب الإجرائى .

د . لويس عوض :

إحساسى ب mot juste مثل احساس غيرى بها ولكن لا يوجد مكان فى منهجى لهذاالنوع من النقد ، بمعنى أننى لا أستطيع أن أوقف العجلة ، فالآلة النقدية دائرة ولا يمكن أن تتوقف أمام كلمة سعيدة كما يسمونها وهى كلمة سعيدة لأن استعمالها جاء موفقا ولا مناص منه ، فهناك فى سلم الأولويات عندى ما هو أهم ، ولكن قد يستطيع الدكتور عز الدين اسماعيل أن يحدثنا عن تجربته .

د . عز الدين اسماعيل :

الحديث عن تجربتى النقدية أمر صعب رغم ما قاله الدكتور جابر عن ضرورة معرفة الانسان لنفسه ، ولكنى أظن أن هذا من أشق الأمور ، وقد يستطيع الآخرون من خلال تحليل الممارسة أن يصلوا الى هذه المعرفة ، فالنسبة الى مندور مثلا لست أدرى ما إذا كان هو نفسه يعلم أن هناك نسقا معينا يحكم تجربته وأن هناك نظاما ثابتا وتكشف عنه أعماله منذ بدايتها وحتى نهايتها . وربما لو كان حيا و سألته هذا السؤال لقال إنه قد تغير بالفعل والحقيقة **أن البحث عن نظام ثابت يحكم نشاط الناقد خلال حياته كلها هو وظيفة ناقد آخر** . هذا ما فعله الدكتور جابر فى دراسته عن

مندور . ولكن يظل الأثر الخارجى والسطحى فعالا رغم أنه خارجى وسطحى دون النظام الخفى المنتظم بطريقة سرية لكل تجليات النقد عند ناقد بعينه ، فالظواهر الخارجية تعطى نوعاً من المفارقة بين بعضها وبعض فى مراحل حياته المختلفة وبناء على هذا فإن أى تجربة أو ممارسة نقدية ، بالنسبة لى على الأقل ، محكومة دائما بشروط خاصة بها ، لا تكاد تتكرر معظمها فى ممارسة أخرى . ولا أعتقد أننى فى أى محاولة للاقتراب من نص أدبى ، سواء أكان نصا محدودا أوكان مجموعة أعمال لشاعر أو لقصاص أو لمسرحى لا أعتقد أن عملية النقد بدأت من نفس البدايات وتحركت فى نفس الخط وانتهت الى نفس النهايات التى يمكن أن تحدث فى نقدى لعمل آخر ، فكل تجربة نقدية تفرض شروطها الخاصة بها . ومن ثم فان كل الاجراءات اللازمة تتحدد تلقائيا من هذه المواجهة التى تكون دائما مواجهة جديدة ، أما معرفة ما إذاكان هناك نظام أصلى عميق يحكم هذه التنوعات فى المواجهة فهذا مالا أستطيع أن أتبينه فى نفسى ، ولا أدرى اذا ما كان موجودا أم لا ، لكن ما أعرفه من الممارسة أن فى كل مرة تجربة جديدة ، بشروطها الخاصة ومعاناتها الخاصة ، التى لا تتكرر ولا تتخذ نموذجا أحتذيه مع نفسى وأطمئن اليه . وأعتقد أننا تكلمنا عن أنفسنا كثيرا ..

د . جابر عصفور :

اسمحوا لى أن أحول هذه المسألة الى قضية عامة ، السؤال هنا **هو كيف تحدد المنهج أو التيار** : على الأقل علمنا علماء اللغة أن هناك فرقا بين لغة وأخرى ، ورغم أننى أتكلم نفس اللغة التى يتحدث بها الدكتور لويس عوض الا أن لكل منا خصوصيته ولغته الخاصة واذا انتقلت الى الدكتور لويس عوض كناقد أجد مستويين بارزين ، فهناك ـ أولا ـ متغيرات مستمرة ، يحدث ـ بالتأكيد ـ فى تعامله مع كل نص نوع من المعاناة والاكتشاف لتقنيات فى التناول والاجراءات فى التعامل ، وهذه هى المغامرة التى يقبل عليها كل ناقد عظيم ، ولكن هل هذه المغامرة تخرج عن مجموعة من الشروط تحددها أبنية عقلية تصنع تصورات هذا الناقد عن العمل الأدبى وعن وظيفته وعن أدائه فى نفس الوقت ... هذا هو السؤال .. وهو يقودنا إلى المستوى الثابت وراء المتغيرات .

د . لويس عوض :

هل تقصد فى ردود فعله أم فى فهمه للنص ..

د . جابر عصفور :

فى كليهما .

د . لويس عوض :

لا . الفهم شيئ وردود الفعل شيئ آخر ، فأنا مثلا من أعداء الفن السيريالى ولم يحدث أن حمل الى شيئا سواء أكان فى الفن التشكيلى أو فى الأدب،وكنت أقف دائما أمام هذا الاتجاه موقفا فاترا ، أو معاديا . ولو أنى أتحاشى ذكر هذا التعبير ، ولكن الحقيقة أن مدارس الفن الحديثة التكعيبية وغيرهالا أتذوقها وحتى فى الموسيقى توقف ذوقى عند سترافنسكى ولا أستطيع أن أتذوق ما بعده . وأجد حاجزا فى نفسى بينى وبينها . وبهذا المعنى أستطيع أن أقول عن نفسى أنى محافظ . وقد يكون غريبا أن يكون هناك من يستمع الى الأبرا حتى الآن وهو فن يرجع الى القرن التاسع عشر وقد انقرض فى وقتنا هذا . كل هذه ردود أفعال أما محاولة الفهم فهى شئ آخر ، بمعنى اننى رغم عدم استمتاعى أو تجاربى مع جويس مثلا أحاول أن أفهمه وأقف أمامه باحترام وأنقله الى غيرى فى حدود الأمانة العقلية الممكنة وهنا توجد مشكلة الفرق بين الفهم ورد الفعل .

د . جابر عصفور :

لماذا تفصل بين عدم تجاوبك وعملية الفهم وهل ممكن أن يحل هذا التناقض فى الموقف بالرجوع الى الأساس المعرفى لعملية الفهم ، إن هناك نصا مدركا من ذاتك المدركة . والذات تدرك الموضوع بأشكال متعددة . فإما أن تلغى الذات الوجود الموضوعى للمدرك فتسقط عليه نفسها أو تحاول الذات أن تلغى وجودها بحثا عن موضوعية أو على الأقل يحدث نوع من التفاعل أو التبادل بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وعملية الفهم التى تتكلم عنها هى هذا الشكل الخاص من التفاعل بينك وبين الموضوع المدرك . وهل يمكن أن تفصل الفهم بهذا المعنى عن المحركات الأساسية لعملية الادراك المعرفى للنص ؟ وهل يتباعد رد الفعل من هذه الزاوية عن الفهم أو ينفصل عنه ؟

د . لويس عوض :

أستطيع أن أفصل بينهما . **فلا ينبغى أن تنسى أنى ابن جيل آخر وجدانى تكون فى جيلى فالوجدان ابن للجيل ، وأنا أجدد ثقافتى بالطبع من خلال سفرى الى أوروبا وتزويد مكتبتى بأحدث ما صدر فى البنيوية مثلا ، أو فى نقد الماركسية وأتابع ما يحدث هنا وهناك . ولكن من حيث الاستجابة فهى متعلقة بناحية وجدانية** ، فأنا ابن الثلاثينيات ، تكوينى الفكرى واهتماماتى الفكرية واستجاباتى الأساسية تنتمى الى جيل الحرب الأهلية الأسبانية ، وهنا يحدث نوع من التوقف العاطفى والوجدانى ، ولابد من الصراحة فى هذا المجال ، فالعقل يمكنه أن يتحرك ، ويحدث للثقافة أن تنمو ولكن الوجدان لا ينمو بسهولة ، وهذا يفسر مسألة ردود الفعل .

د . عز الدين اسماعيل :

هذه النقطة تعود بنا الى الملاحظة التى وردت فى كلام **الدكتور لويس عوض** وهو يتحدث عن عمله النقدى ، فقد قال إنه يمارس النقد . وهو أيضا كان مبدع لم تتهيأ له الظروف الكاملة لكى يكون مبدعا صرفا وليس ناقدا ، واستعمل هو تعبير فنان مجهض ، وأريد أن أشير الى أنه يوجد بين البارزين من الممارسين للنقد عندنا **ناقد هو أصلا مبدع بحكم تكوينه واستعداده ثم**

أصبح لظروف معينة يمارس النقد بصورة مطردة ، ويتخلى عن عملية الابداع ، فتستوعب عملية النقد عنده قدراً من الابداعية الكامنة التى لم تتحقق فعليا ..

د . لويس عوض :

فى حالتى هناك خوف من الخلق . ولكنى لا أخشى النقد ، وذلك لأن أدوات النقد مكتملة عندى ، على الأقل كما وصلت اليها فى جيلى ، وعلى هذا تستطيع ان تقول عن اعمالى النقدية هذا خطأ وهذا صواب ولكنك لا تستطيع أن تقول إنها رديئة .

د . عز الدين اسماعيل :

أنا لا أتكلم عن الرداءة والجودة ولكنى أريد أن أقول إننا لو استعرضنا واقعنا الآن وجدنا هذا النموذج ، بينما كانت نماذج الماضى مثل **العقاد والمازنى وطه حسين وحتى يحى حقى** تقدم الناقد الشاعر او الروائى ، ونجد عنصر النقد متاخما لعنصر الابداع فى انتاج هؤلاء الاعلام جميعا . **ولكن هناك عملية نقد يمكن أن تتحقق لدى شخص ليس بالمبدع المجهض وليس لديه اى استعداد للابداع ، ولكنه بارتكازه على منهج له صلابته وخطواته المحددة يستطيع أن يمارس العملية النقدية اذا ما استوعب المنهج . اذن نحن أمام نوعين من الممارسة النقدية نصادفها فى حياتنا الآن . فهل يمكن أن تفرق على هذا الاساس بين نوعين من النقد ؟**

د . لويس عوض :

صعب جدا تصور هذا

د . مجدى وهبة :

يبدو أنكم ترون أن الناقد جندى فى فيلق ينتمى فكريا . أما المبدع فهو مثل حى بن يقظان انسان متفرد ومفرد فى الصحراء . الفنان يهتدى بأوامر كامنة وخفية فى نفسه كأنه جندى ، والآخر يخلق العالم من جديد كأنه اله .

د . عز الدين اسماعيل :

أنا أتحدث عن نوعين من النقاد .

د . لويس عوض :

من النادر ان تعثر على ناقد لم يجرب الخلق حتى الدكتور جونسون .

د . جابر عصفور :

أظن أن الدكتور عز الدين قد يقصد إلى أن النشاط الغالب عندنا فى الكتابات العربية هو الممارسة التطبيقية للأعمال الأدبية . ويلاحظ أن الكم الخاص بالتأصيل النظرى قليل جدا . ويندر أن نجد الناقد الذى يجلس فى هدوء ويحاول أن يجرى عملية تنظير للاتجاه الذى يتبعه . يضاف الى هذا أنه يبدو أننا فى حاجة الى نشاط من نوع آخر . وهو ما يمكن أن يسمى بنقد أو ما بعد النقد . وكما أن الأعمال الأدبية تحتاج الى دارس يبحث لها عن أنظمة يحتاج النشاط النقدى أيضا الى دارس متميزين لم تفرزه الحياة النقدية عندنا حتى الآن يبحث عن أنظمة داخل الكتابات النقدية وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنه سيرشد أو على الأقل سيصنع لما يسمى بفوضى اللغات النقدية نظاما لغويا أكثر سلامة ... أعتقد أن الدكتور مجدى وهبة يريد أن يعلق على فوضى اللغات النقدية .

د . مجدى وهبة :

أهم مظهر للفوضى النقدية فى نظرى هو عدم وجود حوار بين المدارس النقدية . كما أنه لا يوجد حوار أيضا بين الأديان فى الواقع فكل هذه المسميات عبارة عن ايمانات مختلفة بمطلقات أو معايير مطلقة . وبالتالى فليس هناك للأسف حوار بين مطلق ومطلق . هناك تعايش سلمى بينهما فقط

د . سامية :

اذا رجعنا لتصنيف أنواع النقد نجد أن هناك تفرقة بين ما يسمى نقد فنى ونقد النقاد ، ويعتبر نقد الفنانين دائما أرقى أنواع النقد وذلك على أساس أن الفنان الذى مارس عملية الابداع أقدر الناس على تنظير هذه العملية . أما نقد النقاد فيأتى فى مرتبة أدنى ، أو هذا على الأقل هو التصور الذى ساد فترة طويلة جدا من الوقت .

د . عز الدين اسماعيل

ولكن السؤال الحيوى هنا هو أى النوعين تتطلبه الحياة العملية والواقع العملى .

د . سامية أسعد :

بلا شك النقد الابداعى أو نقد الفنان بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه على أساس أن هناك جانبا فى عملية الخلق الفنى يعيه الفنان ويدركه بينما يوجد جانب آخر لا شعورى يطفو على السطح وقد لا يتبينه الفنان ولكن ممارسته للنقد تفرض نفسها باعتبارها ناتجة عن التجربة الفنية وليست بمعزل عنها .

د . عز الدين اسماعيل :

هذا يضعنا فى موقف صعب بالنسبة لكل المناهج النقدية التى تحاول أن تصبح بمثابة أنظمة علمية قابلة للاستخدام والتطبيق لدى ممارسين لهذه العملية ليس لهم نوع من الارتباط العاطفى والوجدانى المهيئ لعمليات الابداع أو الابداع الثانى فى العملية النقدية ، وهذا يشككنا فى جدوى هذه الأنظمة .

د . سامية :

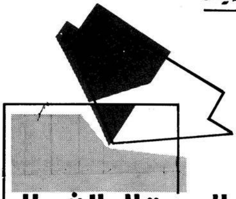
الواقع أن الشك تجاه التيارات النقدية لا يوجد عندنا،أنها خارجة عن نطاق حياتنا وثقافتنا المباشرة . وانما هذا الشك مطروح فى المجتمعات التى أنتجت هذه المناهج ، بمعنى أننا عندما ننطلق نحو الجديد ، ونطبق المنهج اللغوى متأثرين بالطفرةالهائلة التى حققتها اللغويات ، نجد أن هذا التيار قد بدأ يتراجع فى الخارج ويبقى

التساؤل عن مدى فرصة البقاء المتاحة لهذه التيارات : قد لا نستطيع الاجابة الآن وانما يمكن ذلك بعد عشرين أو ثلاثين سنة ، عندما تجرى عملية الفرز بين ما يمكن أن يبقى وما لا يمكن أن يكون له استمرار .

د . عز الدين اسماعيل :

أحسب أن هذا الجانب وحده يستحق ندوة مستقلة ، أو على الأقل يمكن النظر إليه من زاوية موضوعات ومشكلات أخرى لم تتعرض لها الندوة لضيق الوقت . من الممكن الاعداد لندوة مقالة نكمل بها المشكلات التى طرحناها اليوم ونتعمقها أكثر لأهميتها وحيويتها . وعلى كل فلا يسعنا فى نهاية هذا الحديث إلا أن نشكر لكم مساهمتكم الايجابية فى هذه الندوة كما نشكر لكم الافاضة فى بحث الكثير من القضايا الحيوية الملحة .

■ ■



موسم الهجرة الى الشمال

سيزا قاسم

سنحاول أن نطرح فى هذا المقال قضية أساسية فى التعامل مع النص الأدبى ، هى العلاقة الجدلية بين جزئية العمل الأدبى وكليته .

وقد طمع ليوشتبسر أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية ومجموع العمل الأدبى ؛ ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التى تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبنية الكلية للعمل :

«إننا نقوم باختيار التفصيل الأولى فى الواقع بعد قراءة مبدئية للعمل ككل . ويمكن اختيار العمل :

- إما لقيمته التفاضلية .
- وإما لما يمكن أن نسميه الميكروبيانية Micro-représentativité

أى الطريقة التى من خلالها يفصح التفصيل على المستوى الأدنى عما سوف يفصح عنه على المستوى الكلى ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيمى Loi Organisatrice للوسط الداخلى للعمل الأدبى »[(١)] .

ومؤدى نظرية شبتسر هو أننا إذا أغفلنا المبدأ التنظمى العام فلن نستطيع فهم وظيفة مكونات العمل الأدبى فى مستوياته المختلفة . ومن جانب آخر يمكن اعتبار هذه المكونات المؤشر الذى يوجه استكناه هذا المبدأ التنظيمى ، أو ما قد يسمى النسق الكلى .[(٥)]

وقد ظهرت أهمية هذا التكامل من قراءة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ؛ إذ أن هذه الرواية واحدة من روايات عدة ، تتناول قضية الصراع بين الشرق والغرب . ولذلك فقد قرأها عدد من النقاد على أنها تضمين لهذا الصراع ، بحيث أصبحت الثنائية الضدية بين السواد والبياض هى المحور الأساسى للرواية ، أو المبدأ التنظيمى الذى يربط أجزاءها المختلفة ، كما أصبحت الرواية بمثابة امتحان للذات القومية فى صراعها مع العدو . ومع ذلك فإن هناك بعض الظواهر التى تحير الناقد ، مثل الإهداء الملغز الذى يفتتح به مصطفى سعيد قصة حياته بقوله :

«إلى الذين يرون بعين واحدة ، ويتكلمون بلسان واحد ، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء ، إما شرقية أو غربية »[(٣)]

إنه يترك الكراسة بيضاء فلا يخط بعد الإهداء سطرا واحدا ، ويتركنا فى حيرة من معنى هذا الإهداء ؟ هل استطاع **مصطفى سعيد** أن يصالح بين البياض والسواد ؟ ولكننا لن نفهم هذا الإهداء الغامض إلا بالنظر إليه فى الإطار الكامل للعمل ، لتتضح دلالته . ولنلاحظ أولا : الشكل ، أعنى هذه الصفحات البيضاء التى تلت الإهداء الذى قدم به **مصطفى سعيد** قصة حياته . هل يمثل هذا الفراغ حياة مصطفى سعيد نفسها ؟ هل هناك وجود لهذه الحياة ؟ أم أن الذين يفكرون هذا التفكير الثنائى واهمون ، وأن الثنائية الضدية نفسها ، تلك التى وردت فى الإهداء ليست سوى خرافة ؟ هل نستطيع أن نختار بين هذه الاحتمالات ونرجح واحدا منها ؟ أم أن علينا أن نضم بعضها إلى بعض ؟

وإذا نحن وضعنا هذه الرواية ، من جانب آخر ، بين روايات البحث عن الذات القومية ، وجدنا أنها تختلف عما سبقها ؛ إذ يشغل العنف الجنسى مكان الحب فى الروايات السابقة . وقد نرى فى هذا الحب الجنسى رمزا للصراع ، حيث لا يتحقق الالتحام إلا بالدمار ، ولكن العنف فى هذه الرواية يتجاوز هذه الحدود ؛ فالتفسير السابق لا يتسع ليشمل ثقل العلاقات النسائية فى الرواية ، ولا يفسر تكرار انتحار عشيقات مصطفى سعيد . وكذلك لا يفسر هذا العنف الموجه نحو الذات مشاركة جين موريس فى عملية قتلها ، بل سعيها الى الموت ، وجذب زوجها معها إلى التهلكة .

بالإضافة إلى العنف المسيطر على الرواية ، الذى يؤدى بحياة سبع من الشخصيات ، نجد لازمة أخرى يمكن أن نعدها محورا من محاور العمل ؛ ألا وهى **«الكذب»** . وتتخلل هذه اللازمة جميع مستويات الرواية فى أشكال مختلفة ، منه اعتراف مصطفى سعيد نفسه بأنه **«أكذوبة»** ، ومنها شك الراوى فى أقواله ، ومنها الغموض العام الذى يكتنفُ شخصه وتعدد الآراء حوله . أضيف إلى هذا الإشارات الكثيرة إلى المسرح ـ وأهمها الإشارة إلى مسرحية عطيل ـ ولعب الأدوار ، وتقمص الشخصيات الخيالية ، والاختفاء وراء الأقنعة .

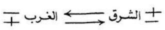
ومن جانب آخر فإن المكان الذى يلعب دورا هاما فى الرواية يخضع لعملية تحويل عكسية ؛ إذ يختلق مصطفى سعيد فى قلب الغرب مكانا ـ مخالفا للمكان المحيط به ، من خلال تأثيثه لغرفة على الطراز الشرقى . ولم تكن غرفة شرقية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتخيل الغرب ، غرفة شرقية نمطية ساحرة . وأيضا فإن مصطفى سعيد يحمل معه إلى القرية السودانية غرفة غربية ، لكنها لم تكن كذلك غرفة غربية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتخيل الشرق غرف الغرب النمطية ، غرفة مثلثة السطح على الطراز الإنجليزى . إن هذين المكانين وهم لا علاقة له بالواقع فى الغرب أو الشرق ، ذلك لأن كلتا الغرفتين فى الحقيقة ، تمثل صورة خيالية ، الأولى منها صورة من صور ألف ليلة وليلة ، والثانية مستخرجة من روايات جين أوستين .

والفرض الذى نطرحه الآن هو : أن نسق الثنائية الضدية يعجز عن فتح مغاليق النص ، وأن هناك نسقا آخر قد يقدم لنا الإجابة عن الأسئلة المطروحة . وكشف هذا النسق الأساسى يجعل كل الأجزاء تقع فى أماكنها المحددة ، فتكتسب دلالة توضح أبعادها المختلفة .

وإذا كان نسق الثنائية الضدية ينظم النص فى أعمال مثل **«قنديل أم هاشم»** ، أو **«عصفور من الشرق»** ، حيث تتضح الثنائية الضدية القائمة على المفاضلة بين الشرق الروحى والغرب المادى ، فإننا نجد فى موسم الهجرة إلى الشمال نسقا مُحوَّرا للثنائية الضدية . وينشأ هذا التحوير من إدخال عنصر ثالث فى النسق ، ينشأ من طبيعة العلاقة نفسها . وقد أشار الطيب صالح إلى طبيعة هذه العلاقة عندما قال إن جوهر روايته هو :

«فكرة العلاقة الوهمية بين عالمنا الإسلامى وبين الحضارة الغربية الأوربية ... إن هذه العلاقة تبدو لى من خلال مطالعاتى ودراساتى علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم . والوهم يتعلق بفهمنا عن أنفسنا أولا ، ثم ما نظن فى علاقتنا بهم ، ثم نظرتهم إلينا أيضا من ناحية وهمية»[٤]

وفى حين كانت العلاقة بيْن الشرق والغرب تقوم فى الروايات السابقة على أساس من نسق تضاد ثنائى ، يحتل الشرق طرفا فيه ويحتل الغرب الطرف الآخر ، بحيث يكون الشرق الطرف الموجب والغرب الطرف السالب تارة ، أو العكس تارة أخرى ، على النحو التالى :



يدخل الطيب صالح طرفا ثالثا ، يحول العلاقة الثنائية إلى علاقة ثلاثية الأطراف . هذا الطرف هو الوهم ، الذى يجعل العلاقة تأخذ الشكل التالى :



وقد يفسر هذا التحويل العلاقة بين الشرق والغرب ، فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال فى النسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الوهم . والوهم هنا ، ذو حدين ؛ لأنه يحدد طبيعة العلاقة وينعكس ، فى الوقت نفسه ، على طبيعة الطرفين ، فيشكل تصور كل طرف لنفسه وللآخر فى آن .

وقد نجد تقابلا بين هذه العمليات الإدراكية وفكرة سارتر القائلة بالوساطة فى إطار العلاقات الإنسانية .

وهذه الفكرة مؤداها أن الزوج couple **، أو العلاقة الثنائية ، ليست أكثر العلاقات الشخصية الإنسانية أصالة ، وذلك على الرغم من أوليتها الظاهرة بالنسبة للإدراك السائد . ذلك لأن الزوج لا يستطيع أن يتحد على نحو من الأنحاء ، لأن اتحاده لابد أن يتم من خلال طرف ثالث ، أى من خلال مراقب خارجى أو شاهد . والدور الجوهرى الذى يلعبه الطرف الثالث يؤكد أولية العلاقة الثلاثية على العلاقة الثنائية التى يمكن أن تعد ظاهرة تالية لها منطقيا وأنطولوجيا .**

ولا نستطيع أن نفهم صحة فكرة **«الثالث»** حتى نتمثل صورة الظاهرة التى نحاول أن نسميها . فمن ناحية **تحاول هذه الفكرة تصحيح الرأى الشائع القائل بالعلاقة الثنائية «وجها لوجه» ، حيث لا نكون بمفردنا مع الآخر** ، لأن كل مواجهة تتم فى إطار ما يمكن أن يسمى بشىء من التعميم «المجتمع» ، أو على الأقل فى إطار هائل من العلاقات الإنسانية . والوسيط عند سارتر قد يكون فردا ، أو آلة ، أو مجموعة من الاعتقادات[٥] . أما فى رواية **«موسم الهجرة إلى الشمال»** فالوسيط صورة معكوسة فى مرآة الوعى العربى .

يقول عبد الله العروى :

«إن السؤال المطروح بالنسبة للعرب هو : كيف نُعرِّف الغرب بصورة إيجابية ، وكيف يعرِّفنا الغرب ـ من ثم ـ بصورة سلبية ؟ إنه لمن السهل أن نتلمس فى أعماق

كل وعى عربى مفهوما معينا للغرب ، وطبقا لكل ما يشتمل عليه هذا المفهوم أو يكشفه ، تُشكل كينونة العرب الحاضرة والماضية . إن الآخر هو الذى يطرح السؤال ويحدد إطار البحث . ومن خلال هذا الإطار يحاول الفكر العربى المعاصر أن يجد الإجابات عن الأسئلة . »(٦)

والذى نطرحه هنا هو كيفية تحول الثنائية الضدية الظاهرة إلى نسق مثلث فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ، وكيفية تحقيق هذا النسق فى مستويات النص المختلفة ؛ فى المستوى الدلالى الكلى ، والمستوى القصصى ، والمستوى الأسلوبى . إذا سلمنا أن النسق المثلث المشار إليه يمكن أن يكون المبدأ التنظيمى للرواية كلها .

١ – النسق الدلالى الكلى :

نجد فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الثنائيات الضدية تهيمن عليها ثنائية أساسية بين طرفى الشرق والغرب . ويمكن تصنيفها على النحو التالى :

الغرب	:	**الشرق**
الشمال	:	**الجنوب**
البياض	:	**السواد**
البرودة	:	**الحرارة**
الأنثى	:	**الذكر**
الفرد	:	**الجماعة**
الحضارة	:	**الطبيعة**
الموت	:	**الحياة**
المدينة	:	**القرية**

ونستطيع أن نقول إن هذه الثنائيات الضدية ثنائيات أصلية فى دلالتها ، فمثلا :

الشرق : الغرب – ثنائية مكانية

الذكر : الأنثى — ثنائية بيولوجية

القرية : المدينة – ثنائية طوبولوجية .

وهكذا . وتبدأ الوساطة عندما ندخل الإسناد إلى الثنائية . فمثلا نجد الإسناد التالى :

الغرب عنيف : الشرق مسالم .

يتم اختيار المسند اليه من خلال انعكاس تصور كل طرف عن الآخر ، ذلك لأن **مصطفى سعيد** يرى أن الغرب يتميز بهذا الداء الفتاك ، ثم ينتقل الداء إلى الشرق من خلاله ، غير أن هذا الإسناد يقوم على فرضية مسبقة ، هى أنه إذا كان الغرب قد نقل عدوى العنف إلى الشرق فإن ذلك يستتبع أن الشرق لم يكن يعرف العنف قبل اتصاله بالغرب . إذ أن السلم من مقومات الشرق الأساسية . ومما لاشك فيه أن هذا التطور للمجتمع الصناعى باعتباره مجتمع عنف ودمار ، وتصور المجتمع الزراعى باعتباره مجتمع سلم ووفاق ، إنما هو تصور رومانسى ، فيه الكثير من المكيافيلية . والمنطق الذى يستخدمه الراوى ، القائل **«بأننا فقراء ولكننا أغنياء»** ، هو منطق مغلوط ، لأنه مبنى على فكرة القوة المدمرة للحضارة ، وضرورة الاحتفاظ بقيم الحياة القريبة من الطبيعة . وهنا نجد عملية دائرية على حد قول عبد الله العروى :

ما مقومات المجتمع الغربى وما مقوماتنا العكسية ؟

فإذا كان الغرب عنيفا مدمرا فإننا مسالمون وادعون ، نعيش فى وفاق مع أنفسنا ، ومع الآخرين ، ومع الطبيعة ! غير أن هذا التصور تصور خطير ، إذ أنه معوق أساسى فى طريق ركب التقدم والتطور . إن هذه القرية شبه المثالية التى يقدمها الراوى ليست سوى انعكاس لتصور الغرب عن حياة الإنسان البدائى فى ظل الطبيعة الصديقة ، وان العنف لم يدخل هذه القرية إلا بسبب أعمال الحضارة . إن الصورتين مثاليتان . ولكن على مستويين مختلفين ، إذ بينما يختلف الراوى ظاهريا عن مصطفى سعيد على أساس أن الأول يتقمص شخصية الرجل الأسود البدائى فى مجتمع يسوده حب الموت Thanatos فإن الآخر لا يقل عنه وهما ، لأنه يتلمس الحياة فى قرية يسودها حب الحياة

وقد عبر الكاتب عند دخول الوهم فى تشكيل الواقع عندما لجأ إلى ازدواجية مكانية . ولذا يختلق مصطفى سعيد مكانا رومانسيا يعيش فى داخله (هو فى الحقيقة إسقاط لكل ما يختلج فى نفسه) ، مفارقا المكان الجغرافى الذى يعيش فيه . إن غرفته فى لندن ليست سوى الصورة الوهمية التى يرسمها الغرب للشرق أما غرفته فى القرية فهى الصورة الوهمية للغرب فى عين الشرق . وتتضح المفارقة عندما نطلع على وصف الغرفتين ، فكلتاهما أقرب إلى المكان الوهمى منها إلى **المكان الحقيقى . إن هذه الغرفة المبنية من الطوب الأحمر ، المستطيلة الشكل ، ذات النوافذ الخضراء ، تلك التى لم يكن سطحها مسطحا كالعادة ، بل مثلثا كظهر الثور ، لا يمكن أخذها على أنها حقيقة ، لأنها أقرب إلى الغرفة السحرية التى لا يراها سوى صاحبها . ترى أكانت هذه الغرفة وهما** من أوهام **مصطفى سعيد**نفسه ؟

ومن جانب آخر إذا كان **مصطفى سعيد** كاذبا فإن **الغرب هو الذى يلقنه أكاذيبه ، ذلك لأن الحكايات الملفقة عن الصحارى الذهبية الرمال ، والأدغال التى تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها ، والأفيال والأسود التى تعج بها شوارع المدن ، والتماسيح التى تزحف فيها ، إنما هى حكايات مستوحاة من قصص رديارد كبلينج** عن الأدغال والحياة فيها . إن **مصطفى سعيد** يختلق ، فى الواقع ، أكاذيب جديدة ، ولكنه يتبنى أكاذيب الغرب ، ويجتر أوهام الغرب عن الشرق ؛ فإن :

«الصندل والند وريش النعام ، وتماثيل العاج والأبنوس ، والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل ، والقوارب على صفحة الماء وأشرعتها كأجنحة الحمام ، والشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ... حقول البن والموز فى خط الاستواء ، والمعابد القديمة ... الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق»(٧)

إن كل هذا ليس سوى تصورات الغرب عن الشرق . وهى تصورات بعيدة عن الحقيقة . وإذا كان مصطفى سعيد أكذوبة فإنه أكذوبة من صنع الغرب . ويمتد الوهم إلى الخلط الكامل بين الشرق والغرب . ولاشك أن إدخال ألف ليلة وليلة فى وصف الغرفة الإنجليزية باعتبارها مغارة «على بابا» التى تحتوى كنوز الملك سليمان إنما هو وصف يؤيد هذا الخلط بين التوهمات الشرقية والغربية . وتصبح المفاضلة بين الوهمين وهما كبيرا وخرافة عظمى . فيقول الراوى عن الاستعمار .

«مصطفى سعيد قال لهم ، إنى جئتكم غازيا . عبارة ميلودرامية ولاشك . ولكن مجيئهم هم أيضا لم يكن مأساة كما نصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملا ميلودراميا سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى»(٨)

ومن ناحية أخرى لا تقل صورة الغرب وهمية ، ابتداء بالمحاكمة التى تشبه مسرحية كبرى تكشف عن نبل الإنجليز وموضوعيتهم من جانب ، وعن روح العدالة التى تسود مجتمعهم أو الـ Fair Play من جانب آخر . وليست هذه الصورة – صورة «الإنجليز فى بلادهم» سوى وهم جديد يغلق صورة فى أعين الشرق ، وهى الصورة المضادة لتهور الشرق وهمجيته.

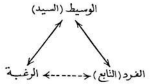
ولاشك أن صورة الغرب العقلانى المستنير ، الذى حضر إلى الشرق لينشر النور بين الدول المستعمرة ، قدرسختها كتابات بعض المغرقين عن الغرب المثالى ، المتحضر المتنور ، الذى تسوده العدالة والرحمة فى داخل مجتمعاته ، بحيث يختلف هذا الغرب المثالى عن قسوة المستعمرين وممارستهم التفرقة العنصرية .

ومن ثم لم يواجه مصطفى سعيد ، بعد أن كان سببا فى موت ثلاث نساء وقتل زوجته الإنجليزية ، أى اضطهاد من جانب الغرب الذى حاكمه محاكمة منصفة ، بل محاكمة متعاطفة . إن هذا «الوهم» الكبير الذى يقف بين مصطفى سعيد والعالم منعه من أن يرى الغرب على حقيقته . بل إنه لا يرى نفسه على حقيقتها . ومع ذلك يحرص على أن يقدم للغرب صورة خيالية تتفق مع الصورة المسبقة التى رسمها الغرب له ولم تستهدف حياته بين المجتمع الانجليزى فضح الصورة وكشف حقيقته الشخصية أو حقيقة الشرق . بل عمل على ترسيخ هذه الصورة وهذه التعمية . وعلى تأكيد هذا الوهم عن الرجل الشرقى ـ رجل الغابة ـ ذلك الوهم الذى رسمته الأقلام الرومانسية عن الشرق الخيالى الساحر .

وإذا كان الوهم يسود العلاقة المعرفية بين الشرق والغرب . ويؤدى إلى معرفة مغلوطة ومحرفة لحقيقة كل من الطرفين . فإنه يدخل وسيطا أيضا فى العملية الإرادية . إن الفرد تسلب إرادته عندما تفرض عليه إرادة الآخر .

وقد تعرض رينيه جيرار لهذه القضية فى كتابه **«الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية»**(٩) عندما استخلص من الرواية الأوربية الحديثة ما أطلق عليه نسق الرغبة المثلثة Le désir triangulaire

وتنشأ هذه الرغبة فى الحالات التى لا نختار فيها لأنفسنا رغبتنا بل ندع الآخر يرغب من خلالنا . وهنا يدخل جيرار فكرة الآخر فى تحليله فيصبح الآخر ، عنده ، منبع رغباتنا . ويقول جيرار : إن هذا النسق هو نسق الفروسية ، فقد تنازل دون كيشوت عن الامتياز الأساسى الذى يتمتع به الفرد لصالح أماديس ، وهو حقه فى اختيار رغباته . ولذلك يتحول الخط المستقيم الذى يربط بين الفاعل والمفعول ، أى الفرد ورغبته ، يتحول إلى نسق مثلث ، فى علاقة السيد والتابع . ويتبدى وسيط يهيمن على الفاعل والمفعول ، ويوجه الفاعل نحو مفعول يختاره له ، على النحو التالى :



والفرد الذى يتخيل أنه يرغب لنفسه إنما يرغب من خلال الآخر أو تصوره للآخر ؛ فالآخر هو النموذج والفرد هو الصورة .

وتتحقق هذه الرغبة المثلثة فى حياة مصطفى سعيد ؛ إذ كان دافعه إلى دخول المدرسة هو رغبته فى ارتداء قبعة مثل قبعة الجندى الإنجليزى ، على الرغم من أنه تخيل أن اختياره هذا نابع من نفسه :

«كان ذلك أول قرار اتخذته بمحض إرادتى(١)».

إنه من جانب يحاول أن يتشبه بالآخر ، ومن جانب آخر يشتهى كل ما يمتلك ، بل إنه لا يشعر بالرغبة الجنسية إلا عند التقائه بامرأة أوربية . وتتجاوز رائحة المرأة الأوربية حدودها المكانية لتغلف مدينة كاملة ، فتصبح مدينة القاهرة بأسرها انعكاسا لهذه المرأة . ومن هنا قد نفسر التركيز على علاقات مصطفى سعيد النسائية بحيث يكون اشتهاء امرأة الآخر والسيطرة عليها وتصعيد الرغبة الجنسية من قبيل التصعيد والتركيز لجميع الرغبات . وهنا نجد الجمع بين الرغبة والجنس ، على نحو تصبح معه الرغبة المثلثة **مملاة من وهم ، هو الربط بين الشرق والجنس . وهذا التقابل هو موتيف من الموتيفات الأساسية التى** تميز موقف الغرب من الشرق . ويفسر **إدوارد سعيد** هذا الأمر بقوله :

«إن الربط بين التسيب الجنسى والشرق كان نوعا من الهروب ، فى المجتمع الفكتورى ، من تشدد التقاليد . وقد أصبح الشرق بالنسبة لهذا المجتمع المكان الذى يسعى إليه للتنفيس عن رغباته المكبوتة ، كما كان المكان الذى ينفى إليه حثالة أفراده . وقد أصبح الجنس الشرقى سلعة متاحة لهذا المجتمع من خلال الثقافة الجماهيرية ، حيث يستطيع الكتاب والقراء الحصول عليها دون عناء الانتقال إلى الشرق»(١١)

وعلى حين يتصور مصطفى سعيد نفسه باعتباره القناص فانه يصبح الفريسة فى حقيقة الأمر . ذلك لأن الرغبة التى يمليها تصور الغرب مفروضة عليه من الخارج . وقد تعتبر شخصية عطيل النموذج الأعلى لكل تصورات الغرب عن الشرق . وقد تقمص مصطفى سعيد شخصيته بالرغم من اعلانه أنه أكذوبة .

وقد يؤكد هذا التصور مشهد الرواية الختامى ، حيث يبدأ الراوى طريقا جديدا . ويقدم الكاتب فى هذا المشهد المحرك الذى ينقذه من الغرق وتدمير الذات ، ومن دخول حلقة الموت . وهذا المحرك هو **الغربة النابعة من الذات :**

«وأحسست فجأة برغبة جارفة فى سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوعا . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من الكابوس . استقرت السماء . استقر الشاطئ . وسمعت طقطقة مكنة الماء ، وأحسست ببرودة الماء فى جسمى .. فكرت أننى إذا مت فى تلك اللحظة فإننى أكون قد مت كما ولدت دون إرادتى . طول حياتى لم أختر ولم أقرر . إننى أقرر الآن . إننى أختار الحياة»(١٢)

ويتضح ، فى ضوء التحليل السابق ، أن الحل بالنسبة للراوى هو أن تكون ذاته مصدر إرادته ورغباته ، بحيث يتضح معنى هذه **«الغربة الجارفة»** النابعة من نفسه . وقد تكون هذه الرغبة مفتاح السعى وراء الأصالة ، إذ بذلك يخرج الراوى من دائرة الأكاذيب والتصورات الى دائرة الصدق والحقائق .

٢ ـ **النسق القصصى :**

وقد يقابل هذا النسق على مستوى إنتاج الدلالة العامة للرواية تحققه على مستوى التوصيل القصصى . ذلك لأن طرح احتمال الصدق أو الكذب ، والوهم أو الحقيقة ، يأخذ فى الرواية شكل القصة المتعددة الروايات ، كما يتجلى فى اختفاء الراوى العالم بكل شىء ، الراوى الذى يقدم المادة القصصية على أنها حقيقة ثابتة أكيدة . ولذلك تأتى الرواية فى صيغة ضمير الغائب ، وتقدم على أنها الرواية الوحيدة ، التى تطابق الواقع وتقدم الحقيقة التى لا نزاع فيها . وهذا الأسلوب فى التوصيل القصصى هو أكثر الأساليب «موضوعية» ، فعندما تبدأ القصة فى التداول من خلال وعى الشخصيات المختلفة ، تتلون بذاتيتهم . ونجد فى موسم الهجرة إلى الشمال أن قصة مصطفى سعيد قدمت من خلال مجموعة من الروايات ، منها رواية الموظف المتقاعد (صـ٥٤) ، ورواية الشاب السودانى (٥٨) ، والرجل الانجليزى (٥٩) ، وأحد الوزراء (١٢٢) ، وخطاب مسز روبنسن (١٤٨) ، وروايات أهل القرية . ولكن

أهم هذه الروايات كلها هى رواية مصطفى سعيد التى قدمها بنفسه للراوى ، والتى تتخلل النص ويجب ألا ننسى أن مصطفى سعيد قد وصف نفسه بأنه كاذب . وأن الراوى لا يثق فى كلامه ، وأنه يعده أكذوبة . ولاشك أن هذا يخلق مفارقة بين ما يدعيه مصطفى سعيد وما قد نعده حقيقة حياته ، **هل هذه الحياة «رواية» ملفقة أم حقيقة واقعة** . ويؤكد هذا ما يقوله الراوى :

أحيانا تخطر لى فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقا ، وأنه فعلا أكذوبة ، أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس ألم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة ، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه »(١٣).

ويضيف الراوى فى صفحة لاحقة :

«كما أن حياة مصطفى سعيد وموته فى مكان مثل هذا يبدو شيئا يصعب تصديقه . مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات فى المسجد بانتظام . لماذا كان يبالغ فى تمثيل ذلك الدور المضحك ؟ هل جاء إلى هذه القرية النائية يطلب راحة البال ؟ لعل الإجابة فى تلك الغرفة المستطيلة ... ! »(١٤)

ولن يجد الراوى الإجابة فى الغرفة ، فلم يكن فيها سوى كراسة صفحاتها بيضاء ، وإشارات غامضة ، يحاول الراوى فك رموزها . وكأن هذه الحياة تقدم على شكل لغز لا تتسق أجزاؤه لنرى الصورة المتكاملة فيظل الراوى فى حيرة حتى آخر لحظة ، إلى أن يقرر إشعال النار فى الغرفة و «تأكل عند الفجر ألسنة النار كل هذه الأكاذيب » .(١٥)

والجدير بالذكر أن الراوى الكاذب شكل من أشكال التوصيل القصصى التى أدخلها وين بوث ضمن تصنيفه لنوعية الراوى ؛ فهناك ـ فيما يرى ـ راوٍ يمكن أن نثق به (Reliable) وراوٍ لا نثق به (Unreliable).

ومن الغريب فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنها برغم كل الإشارات التى تؤكد أن مصطفى سعيد كاذب ، وأنه يتقمص شخصية ليست شخصيته ، فإن القارىء يقع فى الوهم ويصدق قصته . وهنا نجد أن المفارقة القصصية تتمثل فى أن الراوى يقدم قصة شخصية أخرى على أنها سلسلة من الأكاذيب الملفقة ، ويدفع القارىء ، برغم ذلك ، إلى تصديق هذه السلسلة وهذا الأسلوب القصصى يخلق الوهم ويكشفه فى نفس الوقت .

ويقول تودوروف عن قضية الصدق والكذب فى كتابه «مقدمة فى أدب الخوارق» :

«بالرغم من أن الجمل التى يتكون منها النص الأدبى جمل مثبتة فإنها ليست تقرير الحقيقة ؛ ذلك لأنها لا تخضع لشرط أساسى هو امتحانها من جانب صدقها أو كذبها . وبعبارة أخرى ، إذا بدأ كتاب بجملة مثل «كان جان فى الغرفة مستلقيا على فراشه» فليس من حقنا أن نطرح السؤال عما إذا كان هذا صدقا أو كذبا ؛ لأن مثل هذا السؤال لا معنى له ، فاللغة الأدبية أعراف يستحيل إخضاعها لامتحان الصدق أو الكذب »(١٦)

وما يقوله تودوروف عن مسألة امتحان الصدق أو الكذب صحيح لأننا لا نتساءل ، بالنسبة لكلام الراوى ، هل هو صادق أم كاذب (وتقوم رواية اجاثا كريستى «مقتل روجيه أكرويد» على هذه الحيلة حيث يروى القاتل القصة بلسانه ولا يتعرض بهذا الشكل لشكوك القارىء) . فالراوى موضع ثقة القارىء على الإطلاق ، وهو الذى يوجه ثقة القارىء وشكوكه ، وهو يحدد نوعية الشخصيات . وقد يشك القارىء فى شخصية من الشخصيات إذا ما وصفها الراوى بأنها كاذبة أو مختلة ، أو مجنونة ، حيث يطرح الراوى فى ذهن القارىء مسألة الصدق أو الكذب . ومن الغريب أن يختلط الأمر بالنسبة لقارىء «موسم الهجرة إلى الشمال» ، فإن القارىء يصدق قصة مصطفى سعيد بحذافيرها ، برغم تأكيد الراوى المستمر لكذب مصطفى سعيد وأكذوبته فى آن .

وإذا حاولنا أن نفسر هذه المفارقة نجد أن الراوى يقدم المادة القصصية فى الرواية مستخدما ضمير المتكلم ، فيقدم المادة القصصية للقارىء ، غير أنه عندما يقدم حياة مصطفى سعيد يخطو خطوة إلى الوراء ، ويترك المكان الروائى لمصطفى سعيد ، ويتوارى وراءه ، فيخلو المسرح له ، ويرتفع صوته مغطيا على صوت الراوى . لذا نجد أن الفصل الثانى الذى يغطى حياة مصطفى سعيد يبدو مستقلا تماما عن النص السابق ؛ حتى استخدم الكاتب فيه الأسلوب التوليدى فى القص ، وبذلك أصبحت هذه الرواية مستقلة عما سبقها ، وعن الراوى الأصلى ، ووضعت القارىء فى تفاعل مباشرة مع مصطفى سعيد نفسه فتحول المنظور من الراوى إلى مصطفى سعيد ، ليتبنى القارىء هذا المنظور ويستسلم للثقة التى تولدت من استخدام ضمير المتكلم الجديد . ويتبع الكاتب هذا الأسلوب فى نقل جميع الحوادث الخارجة عن نطاق القرية ، التى تقع خارج نطاق وعى الراوى المباشر . وإذا أحصينا الحوادث التى تقع فى الرواية تبين لنا أن معظمها يقدم بوصفه «روايات» ، حتى ما يتعلق بزواج حسنة من ود الريس وقتله وانتحارها ، إنما يقدم إلينا من خلال رواية بنت مجذوب . وهذه الوساطة فى «الرواية» تمثل بلا شك مشكلا ، فإما أن يكون الراوى موضع ثقة (العنعنة) ، وإما أن تتأكد المادة القصصية من خلال مصادر أخرى لذا نجد ، أولا ، أن تنكير الرواة (موظف ، شاب سودانى ، رجل انجليزى ، أحد الوزراء) يترك هويتهم دون تأكيد أو تحديد (حيث تصبح شهادة رجل غير معروف الهوية شهادة فلان عن فلان) . ومن جانب آخر فإن مصطفى سعيد نفسه شخص مشكوك فى أمره ، وبالرغم من ذلك فإننا نصدقه ! ويرد تودوروف طبيعة أدب الخوارق إلى التردد بين التصديق والشك من قبل القارىء . وبالرغم من أن كثيرا من الحوادث فى حياة مصطفى سعيد يصعب تصديقه (كيف بنى هذه الغرفة الإنجليزية فى الريف ؟ هل خاض حقا كل هذه المغامرات مع النساء فى لندن ؟ هل قتل زوجته حقا ؟ وإذا كان قد فعل ذلك فهل فعله بهذه الصورة المبالغ فيها فى مشهد القتل ؟ وهل نصدق روايته عن المحاكمة ؟!) غير أن القارىء فى الحقيقة يصدقه ويقبع ، مثله مثل المجتمع الغربى ، تحت تأثير الوهم الذى خلقه .

ومن اللافت للإنتباه أن هذه الرواية من أكثر الروايات العربية نجاحا فى الغرب ، لأنها تثير فى نفوس الناس هناك كل التوقعات الوهمية التى أرستها العلاقة المغلوطة بين الشرق والغرب ، على مستويين خياليين ، الأول مستوى الشرق الساحر ، الخارق ، الغريب ، والثانى مستوى الشرق البسيط الداخلى . وهكذا تغلق الحلقة لتصل بين الوهم الداخلى (أى فى داخل بنية الرواية) والوهم الخارجى (وهم القارىء فى التفاعل مع النص) .

النسق البلاغى .

ويمكن أن نطرح كيفية تحقق هذه الظواهر على المستوى اللغوى فى النص .

وقد لفت نظرنا عند قراءة هذه الرواية شكل من الأشكال البلاغية يكتسب دلالة خاصة إذا ما وضعناه فى الإطار الكلى للرواية . وهذا الشكل هو التشبيه المبنى على أداة التشبيه «كأن» .

«ويمكن التفرقة بين التشبيه والاستعارة على أن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، بمعنى أن طرفى التشبيه ، وإن تعددت صفاتهما المشتركة ، لا تتداخل معالمها ، ولا يتحد أى منها أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزا عنه . والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه ، فالأداة – فى مثل هذا التصور – بمثابة الحاجز المنطقى الذى يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما الذاتية المستقلة» .[17]

ومؤدى هذا التحليل أن التشبيه يجمع بين التشابهُ والاختلاف ، فالغرض من استخدام التشبيه هو الفصل والوصل فى آن واحد بين الطرفين . غير أننا نجد أن أداة التشبيه نفسها تؤثر على العلاقة بين الطرفين ، فقد تؤكد الفصل أو الوصل ، كما تفرق مثلا بين أدوات التشبيه على أساس الدلالة ، وقد فرق النحاة بين الكاف التى تفيد التشبيه و «كأنّ» التى تفيد التشبيه ، أو التشبيه والظن ، أو الظن والشك .

وقد قابل عبد القاهر الجرجانى بين استخدام «كأنّ» ، و «حسبت» ، و «خلت» ، و «ظننت» ، ورأى أنها :

«تدخل إذا كان الخبر والمفعول الثانى أمرا معقولا ثابتا فى الجملة ، إلا أنه – فى كونه متعلقا بها هو اسمُ كأنّ ، أو المفعول الأول من حسبت – مشكوك فيه» .[18]

وقد يكون دخول كأن على جملة المبتدأ والخبر بمثابة تحويل علاقة الإثبات إلى علاقة شك وظن .

ويتكرر هذا الشكل البلاغى فى الرواية فى مواضع مختلفة ، فترد المقارنة بين عقل مصطفى سعيد والمدية أربع مرات فى الرواية ، منها ثلاثة فى هذه الصيغة : «عقل كأنه مدية حادة» . (ص ٢٦ – ٣٣ – ٣٥)

وتتم المقارنة بين القاهرة والمرأة الأوربية من خلال هذا الشكل .

«أحسست كأن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه بعيرى ، امرأة أوربية» .[29]

ويصبح هذا الشكل البلاغى مثل اللازمة فى بعض الصفحات ، فمثلا يتكرر خمس مرات فى الصفحة السادسة والعشرين ، كما يتكرر فى الصفحة التالية مرتين .

ويقدم مشهد الزواج من خلال هذا الشكل البلاغى :

تزوجتها . غرفة نومى صارت ساحة حرب . فراشى كان قطعة من الجحيم . أمسكها فكأننى أمسك سحابا ، كأننى أضاجع شهابا ، كأننى أمتطى صهوة نشيد عسكرى بروسى .. فاعلم أننى خسرت الحرب مرة أخرى . كأننى شهريار رقيق تشتريه فى السوق بدينار صادف شهر زاد متسولة فى انقاض مدينة قتلها الطاعون» .(٣٧)

ومن اللافت للانتباه أن هذه الأداة تصاحب بنت محمود بعد زواجها من مصطفى سعيد ، فيقول عنها محجوب :

«كل النسوان يتغيرن بعد الزواج ، لكنها هى خصوصا تغيرت تغيرا لا يوصف . كأنها شخص آخر» .(١٠٤)

وقد نقول إن هذه الأداة على وجه التحديد تقوم كالحاجز النفسى . بين العالم والنفس المدركة ، فالعلاقة القائمة بين الأشياء علاقة متخيلة وليست علاقة واقعة ، والأداة مستخدمة لا لإثبات وجوه التشابه مع الاحتفاظ بوجوه الاختلاف ، ولكن لطرح وهم نابع من النفس .

إن القضية المطروحة فى هذه الرواية من خلال قراءتنا هذه هى قضية المعرفة : «هل نحن أكاذيب من صنع الآخرين أم أكاذيب من صنع أنفسنا» . وتقف ، هنا ، أمام تصور الطيب صالح للغة عامة وللقول ، ذلك لأن قول الآخرين عنّا هو الذى يشكلنا فى النهاية ، فهم يختارون الكلمات ، ونحن نخلق لهذه الكلمات دلالة ، حيث لا يكون للكلمات التى يختارونها ما تشير إليه فى الواقع ، فنصبح نحن هذا المشار إليه ، وتصبح العملية اللغوية عملية معكوسة . وإذا كان الواقع سابقا واللغة لاحقة فإن اللغة ، هنا ، هى السابقة والواقع هو اللاحق .

● هوامش البحث

١ – L. Spitzer, **Etudes de Style,** Paris, Gallimard, 1970, p. 28.

٢ – لقد اخترنا مصطلح النسق فضلا عن مصطلح البنية لأنه أكثر تحديدا فإذا كانت البنية هى مجموعة من العناصر تحكمها علاقة فان النسق هو مجموعة **محددة** من العناصر تحكمها علاقة **معينة** .

٣ – الطيب صالح ، **موسم الهجرة إلى الشمال** ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٢ .

٤ – «الطيب صالح روائيا وناقدا» فى **الطيب صالح عبقرى الرواية العربية** ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ص ١٢٥ .

٥ – F. Jameson, **Marxism and Form,** Princeton, Princeton University press, 1971, p. 242.

٦ – A. Laroui, l'Ideologie Arabe contemporaine, Paris, Français Maspero, 1967, p. 33.

٧ – الرواية ، ص ١٤٧ .

٨ – الرواية ، ص ٦٣ .

٩ – R. Girard, Mensonge romantique et vérité romanes que, Paris, Ed. Berhand Grasset, 1961.

١٠ – الرواية ص ٢٥ .

١١ – E. Said, Orientalism, Vintage Books. 1979, p. 190.

١٢ – الرواية ص ١٧٠ .

١٣ – الرواية ، ص ٥٠ .

١٤ – الرواية ، ص ٦٨ .

١٥ – الرواية ، ص ١٥٦ .

١٦ – T. Todorov, Introduction à la litérature fanastique, Paris, Seiul, 1970, pp. 89-91.

١٧ – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .

١٨ – عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، تحقيق ف . ريتر ، اسطنبول ١٩٥٤ ، ص ٣٠٧ .

البنية القصصية

ومدلولها الاجتماعي

في حديث عيسى بن هشام

عبد الحميد حواس

إذا كانت الأجيال السابقة من مؤرخى الأدب ودارسيه قد قامت بجهد ريادى فى وضع خريطة عامة للأدب العربى ، حددت خطوط حركته ونموه ومجالات انتشار أنواعه وتطوراتها ، فلازالت هناك مناطق تفتقر إلى التحدد والوضوح ، بل لعل من بينها ما جنت عليه الأحكام المعممة والتوصيف المبتسر وربما يعود هذا إلى نقص فى المادة التى بنى عليها المؤرخون والدارسون أحكامهم ، ولكنه يعود فى أغلب الأحوال إلى قصور فى المنهج والمفاهيم وفى النظرة إلى الظواهر الثقافية ، والفنية والأدبية منها خاصة .

وإذا كانت الأجيال الجديدة تعيد النظر فى التراث البحثى السابق ، وتعود لتقف عند المناطق الإشكالية فى تاريخ الأدب العربى فى ضوء ما يكتشف من مادة وما يكتسب من مناهج ورؤى جديدة ، فهذا ليس حقها المشروع الطبيعى فحسب ، وإنما هو استجابة لنمو الوعى العلمى بالتحولات والتحديات التى تواجه ثقافتنا وعقلنا ، وما تثيره ضرورات تجاوز النظرات الخارجية والتجزيئية والتسطيحية والشخصانية التى رانت على فكرنا . ويصبح هذا التجاوز مسئولية هذه الأجيال الجديدة الواعية وهمها بعد الشوط الكبير الذى قطعته المناهج الحديثة وخبراتها المتنامية فى مجال درس الثقافة بعامة والظواهر الفنية والأدبية بخاصة .

وبهذه الأدوات والأسلحة الجديدة فى البحث والتحليل تتقدم الأجيال الجديدة نحو درس الأدب كظاهرة نوعية من ظواهر الإبداع الثقافى ـ بالمعنى الاجتماعى للثقافة ـ ساعية نحو فهم أعمق للآثار الأدبية وألصق بها ، فتتناولها تناولا أكثر علمية مضبطا . والأمر هنا ليس أمر إعادة فهم لهذا الأثر الأدبى أو ذاك وإنما ـ قبل هذا ـ هو أمر التقدم بالعقل العربى نحو معاينة الواقع بعين أكثر وعيا وأكثر جذرية وأكثر قدرة على الاكتشاف ، وبالتالى أكثر قدرة على مواجهة ظواهر الواقع والسيطرة عليها .

وما عاد يكفى فى الدرس الأدبى التنبيه إلى الصلة بين الأدب والواقع والتشديد على هذه الصلة ، وإنما أصبح الضرورى هو الكشف عن الكيفية التى تنعقد بها هذه الصلة ، والكيفية التى تتجلى بها هذه الصلة فى العمل الأدبى كظاهرة نوعية لها طرائقها الخاصة فى التركيب والإنشاء . وما عاد يكفى فى تحديد الأنواع الأدبية تناولها وفق سماتها الخارجية ، أو الحديث عنها على أنها نشأت استجابة لهذا الظرف أو ذاك ، بل وجب التقدم نحو اكتشاف قوانين التركيب الداخلى لها ، وكيف يتداخل هذا التركيب و «يتعشق» مع التراكيب الأوسع والأعمق فى تصاعد فى المستويات إلى أن نصل إلى التركيب التحتى وهو التركيب الاجتماعى .

وأثر أدبى مثل «**حديث عيسى بن هشام**» يعد نموذجا نمطيا تتجلى فيه هذه الاشكاليات . فهو من أبرز الأعمال الأدبية التى صدرت فى فترة تخلق الرواية العربية الحديثة ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى فترة من أهم فترات التحول فى تاريخ مصر الحديث . وقد اعتبر **حديث عيسى بن هشام** علامة من علامات تاريخ الأدب العربى الحديث وقف عندها مؤرخو الأدب ودارسوه طويلا ، وكان أبرز ما شغلهم تحديد هوية شكلها الأدبى ، وما يترتب عليه من تبيان موقعها من تطور الفن القصصى العربى . ومع هذا الوقوف الطويل إلا أن المسألة كانت ـ ولازالت ـ فى حاجة إلى إعادة فحص نظراً لأهميتها ، ليس على المستوى الأدبى والتاريخى فحسب ، ولكن أيضا لدلالتها المنهجية والحضارية .

ومن هنا تأتى أهمية جهد «**محمد رشيد ثابت**» فى دراسته «**البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام**» (الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، ١٩٧٥) . وهى دراسة حددت لنفسها إشكالا مركزيا حاولت أن تحلّه وهو : تحديد الشكل الأدبى لحديث عيسى بن هشام . والدافع إلى محاولة محمد رشيد ثابت هذه ـ كما حدده لنا ـ هو استشعاره عدم كفاءة التصنيفات السابقة ذات الطابع الآلى والاتباعى ، وطموحه إلى الاستفادة من المناهج والنظريات التى استنبطتها الأبحاث الأدبية المعاصرة . وهو يعنى بهذه المناهج والنظريات ما توصلت إليه

البحوث البنيوية الفرنسية المتأثرة بدراسات الشكليين الروس وحلقة براغ ، وبحوث لوسيان جولدمان فى سوسيولوجيا الرواية وما سمى البنيوية التوليدية (أو كما يطلق عليها ثابت : الهيكلية الحركية) .

ولما كان ثابت ممن يعتقدون بأن العمل الأدبى «بلاغ وإبلاغ» **(أى رسالة وتوصيل لها ، أو بتعبير آخر : موضوع وطريقة لإبلاغ هذا الموضوع)** ، ولما كان حديث عيسى بن هشام ــ باعتباره عملا أدبيا ــ ليس أقل استجابة من سائر الأعمال الأدبية الأخرى لهذا البناء الثنائى ، فإنه يقسم دراسته إلى قسمين رئيسين . يعالج فى الأول منها المظهر (الوجه) الأدبى للـ «حديث» ، بينما يعالج فى ثانيها المظهر الاجتماعى والتاريخى للـ «حديث» .

وقد بدأ معالجة المظهر الأدبى لل «حديث» بطرح المشكلة المركزية ، وهى مشكلة تحديد «الشكل الأدبى» للـ «حديث» وحتى لا تكون دراسته بمعزل عن نتائج البحوث السابقة . بدأ بإجراء استعراض للدراسات السابقة التى تناولت الـ «حديث» ، التى قام بها عرب أو أوروبيون ، ومن ثم لاحظ أنها تفرعت إلى ثلاثة اتجاهات :

ا ـ اتجاه يجعل ال «حديث» أقرب إلى شكل المقامات .

حيث يتراوح نقاد هذا الاتجاه بين اعتبار ال «حديث» مجرد إحياء لفن المقامات عن طريق التقليد والمحاكاة ، والإقرار بأن ال «حديث» رغم اندراجه ضمن فن المقامة العربية يمثل شكلا أدبيا مطورا لهذا الفن .

وفى الموقف الأول استدل على التقار ب بين ال «حديث» والمقامات بوجود أوجه شبه طغت على أوجه الاختلاف بينهما :

١ ـ الاشتراك فى عدد الأشخاص المحوريين :

ـ عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندرى فى مقامات الهمذانى

ـ ابو زيد السروجى والحارث بن همام فى مقامات الحريرى

ـ سهيل بن عباد وميمون بن حزام فى مجمع البحرين لليازجى

ـ عيسى بن هشام والباشا فى «حديث» المويلحى

٢ ـ اسلوب الكتابة المعتمد على السجع وسائر المحسنات البديعية الأخرى

٣ ـ تضمين الشعر فى الكتابة النثرية

٤ ـ وجود نفس الراوى (عيسى بن هشام) فى ال «حديث» والمقامات

وفى الموقف الثانى استدل على أن ال «حديث» من المقامات التقليدية الجديدة بظهور خصائص مستحدثة إلى جانب أوجه الشبه المذكورة :

١ ـ خيط قصصى يربط بين مختلف فصوله .

٢ ـ انعدام المحسنات البديعية فى العديد من فقراته وخاصة فى الحوار

٣ ـ ظهور أبطال قصصيين لم يكن لهم سابق وجود فى المقامات مثل شخصية العمدة والخليع .

لكن مثل هذه المقارنة ــ فى كلا الموقفين على السواء ــ تجعل الباحث يحوّم حول النصّ ، ويكتفى بتحليل مظاهره الخارجية . كما تجعله ينظر إليه من خلال خصائص شكل أدبى مسبق . فيقبل على تحليل الأثر بنية البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بينه وبين المقامات . وقد لاحظ «ثابت» أنه كان من نتائج هذه الطريقة فى التحليل أن ارتبط التعرض للـ«حديث» فى كثير من البحوث بدراسة تطور فن المقامات بصورة عامة ، وقلما كان الحديث موضوع بحث مستقل بذاته . فانتقل محور التحليل ، بسبب ذلك ، من الأثر إلى تتبع مختلف مراحل تطور فن المقامة . كما كان من نتائجها أيضا تركيز التساؤل على عوامل ظهور هذا الفن من جديد فى أواخر القرن التاسع عشر بوجه خاص . فانفتح المجال واسعا لنزعات النقاد الشخصية .

وفسرت هذه الظاهرة بتفاسير عديدة من بينها اعتبار إحياء فن المقامات رد فعل ، فى المستوى الأدبى ، لتحديات الغرب وتفوقه الحضارى . وفى رأى «ثابت» أن هذا التفسير وإن كان موافقا لتعليل ظهور شكل المقامة فى القرن التاسع عشر فهو ليس مقتصرا على «الحديث» فقط ، بل كان يمكن أن ينطبق على كل المؤلفات العربية التى ظهرت فى نفس الفترة ، والتى استعملت أسلوب المقامات فى الكتابة . فهذه المؤلفات ينبغى أن تخضع ـ كذلك ـ حسب التعليل الماضى ، لنفس الاتجاه الإصلاحى العام الذى تذوب فيه قيمة البناء الداخلى للأثر وعلاقتها بالظرف التاريخى الذى كتب فيه وتصبح الملابسات الخارجية هى المفسرة لنصّه ، فى حين أن المنهج العلمى يفرض أن ينطلق التحليل من داخل الأثر إلى خارجه .

ونفس هذا النقد يمكن توجيهه إلى اتجاه آخر ، يكاد يكون مقابلا للاتجاه السابق ، وهو الاتجاه الذى يميل إلى تقريب الأثر (ال «حديث») من الشكل الروائى فى الأدب الغربى الحديث .

ب ـ الاتجاه إلى جعل ال «حديث» أقرب إلى الشكل الروائى .

وقد استنتج نقاد هذا الاتجاه أن شبه ال «حديث» بالشكل الروائى يطغى على شبهه بفن المقامات (بناء على الخصائص التى لاحظها أصحاب الموقف الثانى من الاتجاه السابق) . وقد كان من نتائج ذلك انشغال عدد من النقاد بالبحث عن منابع ال «حديث» ، وأصوله فى الأدب الروائى الغربى .

وبمقارنة موقف هذا الاتجاه مع موقف الاتجاه السابق لاحظ «ثابت» أن ال «حديث» أخضع لنوعين متقابلين من التأثير نتج عنهما مفهومان متقابلان لشكله الأدبى . ففى الموقف الأول خضع الأثر لعامل الثقافة العربية التقليدية ، فكان أقرب إلى شكل المقامة . وفى الموقف الأخير خضع ال «حديث» لعاملى الثقافة الغربية ، فكان أقرب إلى الشكل الروائى .

وهكذا تتجاوز محاولة تحديد الشكل الأدبى لل«حديث»مستوى المنهجية العملية لتنتقل إلى مستوى التعبير عن مواقف النقاد أنفسهم من علاقة التراث العربى بمظاهر الحضارة الغربية .

وتدل هذه المواقف ــ فى رأى ثابت ــ على أنها تعتبر تغيّر الأشكال الأدبية يتحقق حسب ر غبة الأفراد ومشيئتهم . فقد ركز أكثرها على الدور الروائى الذى قام به المويلحى سواء فى مستوى تطوير المقامة أو فى مستوى الكتابة الروائية . ونفت بطريقة غير مباشرة تأثير الظروف الاجتماعية والاقتصادية فى ظهور الأشكال الأدبية .

ج ـ اتجاه جعل ال «حديث» بين المقامة والرواية .

ولعل آخر المحاولات التى استهدفت تحديد الشكل الأدبى لل «حديث» ، بطريقة أكثر موضوعية وجدية ـ فى رأى ثابت ـ ما يمكن أن يعد موقفا ثالثا يوفق بين تقابل الاتجاهين السابقين . وقد عبّر عن هذا الموقف مجموعة من النقاد نفوا إمكانية تعيين شكل أدبى قارّ لل «حديث» ، وعدّوا شكله الأدبى بين الرواية والمقامة .

إلا أن هذا الاتجاه يشارك سابقيه فى حصر البحث فى إطار المقارنة بين المقامة وال «حديث» من جهة ، وبينه وبين الشكل الروائى من جهة أخرى . كما أنهم جميعا اقتلعوا الأثر من جذوره ودرسوه على انفراد كأن له وجودا مستقلا عن الواقع المصرى بمختلف مظاهره فى أواخر القرن التاسع عشر .

وينهى ثابت انتقاداته لجل البحوث والاتجاهات السابقة بأنها لم تنظر إلى ال «حديث» نظرة متكاملة ، فهى قد اقتصرت على تحليله من وجهات متقطعة كالوجهة الاجتماعية أو الوجهة الأدبية دون أن تحاول الربط بينها فأساءت إلى وحدة الأثر .

لكل هذه الأسباب ، وتجاوزا لتلك السلبيات ، رأى ثابت أن يعيد النظر فى شكل ال «حديث» الأدبى انطلاقا من تحليل بنائه الداخلى قبل أن ينتقل إلى البحث عن الجذور الاجتماعية والتاريخية لهذا الشكل . وكانت البداية فى تحليل البناء الداخلى

فحص أساليب الحكاية (القصّ) في ال «حديث» .
وأول ما يواجهنا في هذا الوجه لل «حديث» هو عنوانه «حديث عيسى بن هشام» . ويبرز هذا العنوان ، لأول وهلة ، ارتباط الأثر بالأدب الشفاهي وبطريقته الخاصة في «الإبلاغ» . إذ أن عملية الحكاية التي تفرضها كلمة «حديث» ، تشترط سامعا بدلا من القارئ ومحدثا بدلا من الكاتب . والمحدث في هذه الحالة ، راو من الرواة الذين أسندت اليهم أحد الآثار الأدبية التي ظهرت خلال القرن الرابع الهجري (مقامات بديع الزمان الهمذاني) .

إلا أن هذه الظاهرة لا تعني ارتباط ال «حديث» حتما بفن المقامات ، فخروج المؤلف عن * التسمية الاصطلاحية الأولى (المقامة) ذو دلالة لا يمكن التغافل عنها . بل إن أقصى ما نستنتجه من التشابه في اسم «الراوي» اتجاه الأثر ، كما يبدو من عنوانه ومن مطالع فصوله نحو توخي طريقة الإلقاء الشفاهي . والاعتناء بالسامع في هذه الطريقة له أهمية أساسية . ومن هنا ظهرت أساليب الدعاء ، واستعملت صيغ المتكلم المعبرة ضمنيا عن مفهوم المخاطبة ، وصيغ المخاطب .

وبالرجوع إلى المدلول اللغوي لكلمة حديث ، ثم مدلولها كما استعملت في كتاب المويلحي ، نجد أن الطريقة السردية المماثلة لطريقة سرد المقامات (الإلقاء الشفاهي) تحولت إلى مفهوم عمل قصصي في ال «حديث» ، وأدمج في بنائه . فالحديث المنشور في «مصباح الشرق» لم يكن مقالا صحفيا أو كلاما فرديا بل صار يعَدُّ عملا قصصيا لكن دون أن يتم الاستقرار على إدراجه ضمن نوع محدد من الأنواع الأدبية .

ولئن أثارت كلمة العنوان الأولى **«حديث»** مسألة الطريقة السردية ومظهرها العام في الأثر ، فإن الكلمة المضافة إليها في نفس العنوان **(عيسى بن هشام)** طرحت مسألة أكثر تعقدا تمثلت في تحديد شخصية السارد **(الراوي)** الذي أسند إليه ال **«حديث»** . فلقد سبق أن قام عيسى بن هشام بوظيفة الرواية في مقامات الهمذاني . **فهل يعني هذا أن هناك شبها حتميا بين الأثرين وأن أحدهما مقلد للآخر؟** بتحليل الوظيفة الأدبية التي عرف بها عيسى بن هشام في المقامات (وظيفة الرواية) نجد أنها وسيلة من أهم الوسائل التي نقلت أنواعا عديدة من الأدب العربي القديم بصفة خاصة . ولعل ذلك مما يفسر تأثير الطابع الشفاهي لا في بنائه وطرق نشره فقط ، بل في نشأة مختلف فنونه الكبرى من شعر وخطابة ومقامات وأخبار . ومن ثم نخرج بأن عيسى بن هشام يعبر عن انتقال الرواية المنقولة حسب سلسلة من السند إلى رواية مقحمة في بناء عمل أدبي منتج شخصيا . وبهذا يصبح عيسى بن هشام في ال «حديث» مجرد رابط بهذه الخاصية العامة وليس شخصا منبثا من المقامات أو التراث القديم . إذ أن ال «حديث» لم يوضع في اتجاه التقليد الأدبي ، بل قدم باعتباره عملا قصصيا للراوي فيه وظيفة متحوّلة .

ولمزيد من التعمق في تحليل خصائص هذا الراوي أفضى ذلك إلى تتبع السرد نفسه . وفي تحليل السرد تجري دراسة الأشكال التي بنيت بها الأحداث داخله . وأول مظهر منها هو البناء الزمني للأحداث والبحث في هذه المسألة ـ هنا ـ لا يتعلق بطبيعة الأحداث ونوعها ، فهذا يتصل بظاهرة البلاغ في الأثر ، بل يتناول كيفية انتظامها في الإطار الزمني لل «حديث» ، إذ لا شك أن الأحداث لا تنتظم بصفة اعتباطية داخل عمل قصصي .

وبدراسة مجال وقوع الأحداث خرجت الدراسة باستنتاج أن ظاهرة التحوّل من الحلم إلى الواقع كانت تحوّلا محجوزا . لأنه منع الراوي من العودة إلى واقعه الخاص كما عاشه في الحلم ، بل تلاشى الراوي في خضم الواقع الاجتماعي الذي تجول في أرجائه بصحبة الباشا.ولا شك أن هذا الواقع نفسه قد صار حلما لما فيه من غرابة أحداث وعمق تحولات . ويتصف هذا التحول بخاصية ثانية تتمثل في غموض اتجاهه ، حيث انقلب حلم الراوي إلى واقع ، بينما انقلب الواقع حلما .

وإثر هذه النتيجة تمضي الدراسة في حصر الطرق الخاصة التي توخاها الأثر في البناء الزمني للأحداث وانتظامها داخله .

١ ـ طريقة التتابع :

وتتمثل هذه الطريقة في توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينها . وقد استنتج الباحث في ال «حديث» مرحلتين متواليتين بنيتا بهذه الطريقة ، وربطتا فيما بينهما بالدور الحيادي الذي لعبه الباشا بمعاناته السلبية للأحداث التي **ظلت تتابعه باستمرار** دون أن يقدر على التخلص منها أو السيطرة عليها .

٢ ـ طريقة التوازي :

وذلك بأن يعرض الراوي مشاهد ومحاورات متنوعة يقطع بها مؤقتا سير العمل القصصي . ويظهر استعمال هذه الطريقة عندما يكون عيسى بن هشام المعاين الوحيد للأحداث والباشا المعاني لها .

٣ ـ طريقة التضمين :

ويعني بها عملية إقحام قصة أو أكثر في قصة أخرى مثلما هو الشأن في بناء حكايات «ألف ليلة وليلة» . وقد استعملت هذه الطريقة في ال «حديث» بتضمين قصة جديدة يمكن أن يطلق عليها عنوان «العمدة في القاهرة» داخل العمل القصصي العام الذي تواصل بوجود الراوي إلى جانب الباشا .

٤ ـ طريقة التداول :

وهو يطلق هذا المصطلح على عملية سرد قصتين في نفس الوقت بطريقة التناوب ، أي بسرد مرحلة في القصة الأولى ثم مرحلة من الثانية . وقد وجد أن استعمال هذه الطريقة يظهر خاصة خلال المراحل التي يطغى فيها المظهر القصصي على سائر المظاهر الأدبية الأخرى ، أي : مرحلة «الباشا متهم» و«العمدة في القاهرة» .

ولتتبع تأثير هذه الطريقة في بناء ال «حديث» قدم جداول لتتابع الفقرات وفقا لكل مرحلة من مراحل القصّ .

وبعد أن يتناول الطريقة الأخيرة ، وهي طريقة التأجيل يتجه إلى تحليل مظاهر الكتابة القصصية في ال «حديث» ، وهي جوانب : السرد ، والوصف ، والحوار ، مركزا على وظائفها وعلى تحولاتها . وقد عملت كل مظاهر الكتابة المحللة ، من سرد ووصف وحوار ، على إبراز صورة السارد الذي ينسب إليه كل الحديث . ولكنه لتحديد هذه الصورة اتجه إلى العنصر الذي يجمع بين كل المظاهر السابقة ، ألا وهي اللغة التي أبلغ ال «حديث» عن طريقها .

وهنا ظهرت ملامح تقليدية ذات مظهرين ، أحدهما ديني والآخر أدبي **(من القرآن والسنة ، وعن السلف الصالح وتضمينات من الشعر القديم)** . كما ظهرت ملامح تحوّل في لغة ال **«حديث»** . وهذا التحوّل اللفظي يكشف عن تحوّل أعمق انتقلت اللغة بموجبه من المظهر الأصيل إلى المظهر الدخيل . إلا أن هذا الانتقال لم يؤد إلى نتيجة واضحة بسبب جمعه بين المظهرين في نفس الوقت . أما المحاولة التي قام بها الراوي فلم تعبّر عن موقف معارض لهذا التحوّل بقدر ما عبرت عن خضوعها ومسايرتها له . وهكذا ظل التحوّل في المستوى اللغوي ، مثله مثل المستويات الأخرى ، محجوزا غامض الاتجاه إذ لم تتضح بنيته إلى مرحلة قارّة يتضح فيها التحيّز للأصيل أو الدخيل .

وإذا كانت اللغة بمختلف أشكالها في ال «حديث» مظهرا رئيسيا مبرزا لحضور الراوي ، فإنها ليست المظهر الوحيد . إذ أن عيسى بن هشام دعم حضوره بعدة وسائل ، عمل البحث على استنتاجها ، لا من خلال سرده فحسب ، بل من خلال لغة الأثر عموما . فقد أسند إليه **«الحديث»** ابتداء من عنوانه ، ثم استمر هذا الإسناد بتكرار عبارة «قال عيسى بن هشام» حتى آخر فصل من الأثر . لذلك فالنظام الذي اتبع في بنائه وتقديمه للسامع أو القارئ يعد مظهرا من المظاهر المبرزة لحضور الراوي . وقد زاد في تأكيد هذا الحضور خاصة روايته لما يسمع ويشاهد باستعمال ضمير المتكلم المفرد حين كان الباشا معانيا للأحداث،وباستعمال صيغة المتكلم الجمع حين أصبح معاينا لها . ولعل أبرز مظاهر حضور الراوي علاقته بالأشخاص وطريقة تقديمه

لهم . ومن ثم يمضى البحث فى تحليل هذه العلاقة . لينتقل منها إلى ملاحظة علاقة الراوى بالعالم الجديد الذى ينتمى إليه .

وإذا كانت الذاتية تبدو طاغية على طريقته السردية ، وعلى حضوره فى ال «حديث» فقد حرص أحيانا كثيرة على توخى طرق موضوعية حددت فى هذا الحضور ظاهريا ، وذلك بإيهام القارئ بالنقل الحرفى لبعض الوثائق أو قراءة المقالات ، وربما كان الحوار نفسه مظهرا آخر من مظاهر النزعة الموضوعية .

وبعد أن يكشف البحث عن الصراع بين هذين الاتجاهين يخرج بنتيجة : ان التحول فى مستوى حضور الراوى بمظهريه الذاتى والموضوعى ، مماثل للتحولات الأخرى التى استنتجت من التحاليل السابقة ، أى أنه كان محجوزا غامض الاتجاه إذ لم ينته إلى اتخاذ شكل قار يساعدنا على تحديد مظهر ثابت لحضور الراوى فى ال «حديث» . وقد كان من نتائج ذلك أن ظل متأرجحا بين النزعة الذاتية والنزعة الموضوعية ، بين المظهر القصصى والمظهر التاريخى .

ومن هذه التحوّلات المستنتجة ـ إثر تحليل مختلف مستويات طرق إبلاغ ال «حديث» ـ نصل فى آخر الأمر ، إلى استنتاج تحول مظهره الأدبى بصورة عامة (من المحافظة إلى التحرر ، ومن الجمود إلى الحركة ، ومن الطريقة الشفاهية إلى الطريقة المكتوبة ، من الشكل التقليدى إلى الشكل القصصى) . وهكذا لم يعبّر ال «حديث» بكل الوسائل المستعملة فى تأليفه عن شكل أدبى واضح الحدود رغم تجسيمه لتصدع مظاهر من الأدب التقليدى . ويظل ال «حديث» نموذجا من نماذج أدب التحول فى مستوى الأشكال ، وأثرا معبرا عن عملية انتقال محجوز من نوع أدبى إلى آخر قد تظهر نتائجها فى الآثار الأدبية الصادرة بعده .

وبهذه النتيجة العامة ينتهى القسم الأول من البحث ، الذى عالج المظهر الأدبى لل «حديث» ، لننتقل إلى القسم الثانى ، الذى يعالج المظهر الاجتماعى والتاريخى له . فالباحث ـ كما أشرنا ـ يعد العمل الأدبى «إبلاغ لبلاغ» . وما يتعلق بمضمون البلاغ فى ال «حديث» لا ينفصل فى الواقع عن مظهر الإبلاغ فيه ، فالمظهران متكاملان متداخلان ، بل هما صورتان لشئ واحد . والكثير من وسائل الإبلاغ تعكس بدورها مدلولات (بلاغات) مفيدة . لذلك لجأ الباحث فى تحليله لمظهر البلاغ إلى إعادة النظر فى بعض المسائل التى تعرض لها فى القسم الأول ، بالاضافة إلى ما قام به من تحليل لما يتصل بمظهر البلاغ مباشرة ، وخاصة المظهر الاجتماعى والتاريخى لل «حديث» .

ومن ثم ، شرعت الدراسة فى تحليل مظهر البلاغ (موضوع الأثر) وتحديد مستوياته ، وذلك من خلال تجميع الصورة التى رسمها المؤلف ومقارناته بين أوضاع ثلاثة :

ا ـ عصر الباشا ومخلفاته فى مجتمع الراوى
ب ـ عصر الراوى وموقفه منه ومن عصر الباشا
ج ـ المدينة الغربية والسبب «الصحيح» فى فساد مجتمع الراوى .

واعتمادا على إعادة بناء صورة عصر الباشا يصل الباحث إلى استنتاج خاصية من خصائص البلاغ فى ال «حديث» ، تتمثل فى مظهرين متداخلين : أحدهما تاريخى موضوعى والثانى قصصى ذاتى . وينحصر المظهر التاريخى فى عرض معطيات تاريخية تتصل فى صورة الباشا بطبيعة السلطة السياسية فى عهد محمد على . ويتمثل المظهر القصصى الذاتى فى الطريقة التى تقدم بها هذه المعطيات التاريخية ، التى غالبا ما تعكس موقف المقدم والعارض لها . وفى صورة عصر الباشا يبرز هذا المظهر الذاتى فى تركيز الراوى على الجانب السياسى من ذلك العصر واستغلال كمنطلق لإثارة بعض مظاهره خلال كامل الـ «حديث» وهذا ما دعى إلى الانتقال بالتحليل للبحث عن طبيعة علاقة الراوى بالباشا وتطورها . حيث لاحظ أن هناك تحوّلا مغلق المراحل برز فى ظهور التقارب والاتحاد بين الشخصين فى المرحلة الأولى ، وفى انتقاله إلى حالة انقطاع مفاجىء مؤقت فى مرحلة ثانية ، ثم فى رجوع العلاقة أخيرا إلى حالتها الأولى . وانطلاقا من هذا التحول المغلق ، يمكن استنتاج احدى خصائص شخصية الراوى متمثلة فى معاناته لاضطراب داخلى عميق ، بين عامل الحفاظ على علاقة التقارب بينه وبين الباشا الذى يرمز إلى الطبقة الحاكمة فى العهد القديم بصورة عامة ، وعامل الارتباط بالمحامى أحد المعبرين عن النزعة الوطنية فى الـ «حديث» وقد يتماثل هذا الاضطراب بدوره مع التغير المرتبك وغير القار لعلاقة محمد المويلحى بالسلطة الخديوية والسلطة العثمانية . فهو قد عاش مع والده فترات تقلب عديدة جعلته مترددا بين الدخول فى الحكومة والاندماج فيها ، والمشاركة فى الثورة الوطنية أو الانعزال عن كل نشاط عملى للانغماس فى نشاط فكرى . إلا أن هذا التردد يتبدد نسبيا عندما نلاحظ أن المشاركة فى الثورة انتهت إلى حالة سلبية ، إذ بفشلها تمت العودة من جديد إلى محاولات الاندماج فى المناصب الحكومية أو الاعتزال عنها . فتأكد بذلك ـ للباحث ـ أن الواقع الطبقى للراوى ، والذى استنتجت الدراسة تماثله مع الواقع الطبقى للمؤلف ، تغلب على الانتفاضات الآنية وعلى المحاولات الرامية إلى إحداث قطيعة ثورية بينه وبين الطبقة الحاكمة ومنعه من مواصلة تحقيقها .

أما الصورة التى يعكس بها «الحديث» حالة المجتمع المصرى فى عهد عيسى بن هشام فإنها تمتد خلال كامل الرحلة الأولى ، ثم تكتمل فى بعض فصول الرحلة الثانية . حيث تمت المقارنة بين بعض مظاهر التمدن العربى ومظاهر الحياة الشرقية عامة والمصرية خاصة ، وحيث جرى عرض العديد من المشاهد الاجتماعية المحلية الى معرض باريس . ويبدأ فحص معالم هذه الصورة بتحديد الظروف الزمنية والمكانية الموافقة لها . حيث يتبين من تطور الزمن الطبيعى فى «الحديث» أنه لم يقع التركيز على فترة محددة يمكن ضبط الاطار الزمنى والتاريخى لها . والفترة التاريخية المطابقة للصورة التى يقدمها الراوى عن عصره تنحصر فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفى فترة خضوع البلاد المصرية للاحتلال الانجليزى بصفة أدق . وباستعراض الأماكن التى وقع الانطلاق منها لابراز عروض اجتماعية من العهد الجديد منحصرة فى المدن ولم تتجاوزها إلى المناطق الريفية والقروية . ومن ثم تتجه الدراسة إلى تحديد جوانب مجتمع عصر الراوى انطلاقا من الظروف الزمنية والمكانية التى حصر نفسه فيها . وتصنف هذه الجوانب إلى أربعة جوانب كبرى : الجانب السياسى ، والاقتصادى ، والاجتماعى ، والثقافى .

وبتحليل الجانب السياسى ، وما تضمنه من صورة التركيب الطبقى للمجتمع المصرى فى عصر الراوى والتحولات التى تحدث فيها ، تبين أن وضع الانتقال المحجوز الذى تردى فيه هذا المجتمع ، على اختلاف طبقاته ، كانت نتيجة لعاملين أساسيين متكاملين :

ا ـ عامل خارجى :

تمثل فى غزو العالم الغربى ، بحضارته المتفوقة ونمطه الاقتصادى ، للمجتمع المصرى ، وانتهى بفرض سيطرة عسكرية وسياسية أخضعته لمشيئة الحكومة البريطانية فى أواخر القرن التاسع عشر .

ب ـ وعامل داخلى :

تمثل فى تعلق فئات اجتماعية محلية بالحضارة الغربية فاندفعت عناصرها إلى تمجيد هذه الحضارة ، وتحمسوا لمظاهرها المادية والمعنوية ، مما ساعد على تهيئة جو نفسى واجتماعى ملائم لتركيز هيمنة السلطات الأجنبية على البلاد ، كما تمثل فى خدمة بعض الطبقات المحلية ، وخاصة الحاكمة منها ، لركاب هذه السلطات ضمانا لمصالحها الخاصة .

أما الجانب الاقتصادى فهو يستفيد من معالم الصورة السياسية السابقة ليمضى فى تجميع القطاعات الفلاحية والصناعية والتجارية . وخاصة بعد انحلال نظام الاقطاع من جهة ، وتلاشى طبقته من جهة أخرى ، وتصاعد طبقة من نوع جديد وقفت السلطات الأجنبية الدخيلة حائلة دون تطورها . وقد نتج عن هذا التحول السياسى تحول اقتصادى واجتماعى عميق قلب أسلم القيم التى يقوم عليها المجتمع المصرى . وجملة ظواهر الجانب الاقتصادى

من ذلك المجتمع المصّور ، ومنتوجاتها السلوكية فى التعامل من تبعية وغش ورشوة ، تشترك فى التعبير عن اتجاه هذا المجتمع نحو تبنى نمط اقتصادى رأسمالى قائم على المبادرة الفردية الحرّة ، تجسّم خاصة فى تسابق الفئات لجمع الأرباح ولجوئها لطرق شتى كى تنمى ثروتها ، لكن دون أن تقدر على تحقيق ذلك عن طريق امتلاك وسائل إنتاج متطورة الاستعمال فى المجتمعات الرأسمالية الغربية . لذلك عبر هذا الاتجاه بدوره عن تردى المجتمع المصرى فى وضع تحول محجوز فى المستوى الاقتصادى أيضا . إذ ارتبط بالنظام الرأسمالى واندفع فى طريقه دون أن يقدر فعلا على أن يكون رأسماليا ، كما أن الأثرياء من المستثمرين وجدوا أنفسهم فى طريق التحول الرأسمالى دون أن تكون لهم القدرة على التحول إلى رأسماليين فعلا .

ولم يكن الجانب الاجتماعى أقل تصويرا لمظاهر التحول فى المجتمع المصرى الجديد من الجانب السابق ، إذ يرتبط أحدهما بالآخر أشد الارتباط . وترصد الدراسة مظاهر التحول الاجتماعى ، كما بدت فى الصورة التى قدمها راوى ال «حديث» وقد شملت هذه المظاهر مجالات مختلفة من الحياة اليومية ، وتتمثل فى تحولات تبدأ من التحول اللغوى ، والتحول فى الأنماط الغذائية وأساليبها ، لتمتد إلى التحول فى الملابس ووسائل النقل ، وفى البناء المعمارى ، ثم تتأكد فى مظاهر السلوك والتناقض بين المظهر الخارجى والحقيقة الداخلية ، وما يستتبعه ذلك من تدهور للقيم الأخلاقية والدينية «الأصيلة» ، وما استحدث من وسائل التسلية ، واختلال علاقات الزواج والموقف من المرأة ، ناهيك عن ظاهرة التعلق بالسياح .

أما الجانب الثقافى فتلاحظ الدراسة ان «حديث» يورد إشارات عديدة إلى وجود نشاط فكرى وثقافى ، لكنها متفرقة وغير مبوبة . وبإعادة تجميعها وبنائها تصنفها إلى أقسام ستة كبرى : التعليم ، والأدب ، والصحافة والنشر ، والمسرح ، والآثار والمتاحف ، والرقص والغناء ، وباستعراض أحوال هذه الأقسام تبين للدراسة أن الجانب الثقافى يتحد مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية فى التعبير عن تدهور القيم الأصيلة للمجتمع المصرى الجديد . وفى إثبات حالة الانتقال المحجوز التى تردى فيها نتيجة تحالف إرادى أو لا إرادى بين قوة خارجية تمثلت فى الهيمنة الغربية ، وقوة محليّة نابعة من شعور بعض الفئات بتخلفها الحضارى فتعلق أفرادها بمظاهر الحضارة الغربية وقلدوها دون أن يكونوا قادرين على أن يصبحوا غربيين .

على أن راوى ال «حديث» لم يقف عند حد النقل والتصوير ، ولكنه تجاوز ذلك إلى التدخل بالعوة إلى التشبث بالقيم الأصيلة التى تدهورت فى خضم التحول المحجوز .

ومن ثم تنتقل الدراسة فى الفصل الثالث من القسم الثانى لبحث **«الحركة المضادة لتدهور القيم الأصيلة داخل المجتمع المصرى الجديد»** . وبملاحظة تعليقات الراوى المختلفة ومناقشاته مع بعض الأشخاص يتضح أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد تجسم فى طريقتين متكاملتين ، إحداهما عملية والأخرى نظرية . وتتمثل الطريقة العملية فى قيامه بردود فعل محسوسة . وتتمثل الطريقة النظرية فى الآراء التى يبدو مدافعا وملتزما بها . ومن ثم تأخذ الدراسة فى فحص المظهر العملى لحركته المضادة ، حيث لوحظ أنها تأخذ شكل سلسلة طويلة من حركات (خروج ـ دخول ـ خروج ـ عزلة ـ خروج جديد ...) قام الباحث بوضع جدول لها مبرزا نوع كل منها والظروف التى جدت فيها . وتستنتج الدراسة من فحص هذا المظهر العملى ، وما تتالى فيه من حركات وتداخل علاقات بين الراوى والباشا فى محاولة تجريبية لفهم الذات وفهم الدخيل ، هذه النتائج التى حرص الراوى فى ال «حديث» على أن يؤكد بها جدوى الحركة المضادة التى قام بها :

أ ـ إعادة النظر فى الذات المحلية

ـ تحديد نوع العلاقة التى ينبغى أن تربط الذات المحلية بالذات الأجنبية أو الغير .

والمظهر الفكرى لهذه الحركة المضادة شديد الاتصال بالحركة التجريبية يكمل أحدهما الآخر فى كل مراحل ال «حديث» فالحركة التجريبية تتوقف من حين لآخر بسبب إثارة مسألة استوحى موضوعها من الظرف المكانى الذى يوجد فيه الراوى وبعض مرافقيه ، فينطلق أحد الأشخاص المتفقين معه ذهنيا ، فى تحليل نظرى يجمد الحركة ويتأمل فيها . وتقوم الدراسة بحصر هذه المواقف ، وبعد تحليل لآفاق بحث الراوى عن حل . وطابعه المتدهور فى مجتمع متدهور ، تستنتج من خلال ما عبر عنه الراوى أو المتفقون معه ذهنيا من حركة مضادة سواء فى المستوى العملى أو الفكرى أنها حصيلة اتجاهين أساسيين :

أ ـ اتجاه عربى إسلامى

ب ـ واتجاه وطنى مصرى .

كما تجلى موقف الراوى ، بالإضافة إلى ذلك ، من خلال الذهنية الطبقية التى نظر من خلالها إلى الواقع الجديد وعمل على وصفه . وقد قاد هذا إلى معاوده معالجة علاقة عيسى بن هشام بمحمد المويلحى ، نتيجة لملاحظة التماثل بين الذهنية الطبقية للراوى والواقع الطبقى للمؤلف . وأظهر ذلك أنهما تماثلا كذلك فى محاولة اجتناب الاصطدام المباشر والعنيف بكلا الطبقتين : الطبقة الحاكمة القديمة والبقة الحاكمة الجديدة . وكما فشل الراوى فى تجسيم القيم الأصيلة التى يدعو إلى إحلالها محل القيم الجديدة المتدهورة فى المجتمع المصرى ، فشل المؤلف فى إثبات شكل أدبى قارّ لل «حديث» . وهذا يقيم الدليل ـ فى رأى الباحث ـ على أنهما يتماثلان فى العجز عن تجاوز الظروف الاقتصادية والاجتماعية التى وُجدا فيها ، وحتى إن تمكنا من تجاوزها فكريا فقد خضعا لها عمليا .

والواقع أن استنتاجات الباحث ، المماثلة لهذا النوع الأخير ، تمثل ـ فى تقديرى ـ الخلل المنهجى الرئيسى الذى أصاب الدراسة . والمنهج هو ما يهمنا هنا ، لذا لم نقف عند هنات هنا أو هناك فى فهم بعض الظواهر الجزئية وتحليلها . وإذا كنتُ قد التزمت فى هذا العرض ـ جهد الطاقة ـ كلمات الباحث نفسها ، فقد كان ذلك ، بالإضافة إلى تحرى الأمانة ، بقصد الكشف عن حركة الباحث المنهجية ومصطلحه ، خصوصا أن الباحث قد بذل جهدا دؤوبا وعملا مستقصيا دقيقا ، تفيض الكثير من جوانبه بمناطق لامعة ذكية كاشفة ، لاشك فى أصالتها وجدتها ، كما أنه يملك طموحا مشروعا وامتلاء بالرسالة . إلا أن هذا الخلل المنهجى الرئيسى الذى شاب الدراسة هو هذه «العلّية الآلية» . ولكن لنؤجل تناول هذه المسألة ـ الآن لنمضى مع نتائج الدراسة إذ أنها ستكشف عن جوانب هذه المسألة على نحو أكثر سطوعا .

لقد لجأ الباحث إلى خاتمة تأليفية بين النتائج التى انتهى إليها إثر تحليل المظهر الأدبى لل «حديث» ومظهره الاجتماعى والتاريخى ، تلافيا للفصل الذى تم خلال الدراسة بين المظهرين ، وما قد ينتج عن هذا الفصل من تفكك فى أجزاء البحث ومراحله . ولن نكرر النتائج التى وردت أثناء العرض ، وإنما سنقف عند نتيجة تأليفية يبسطها الباحث هنا :

إن التحوّل المحجوز لل «حديث» ، من الشكل الأدبى التقليدى إلى شكل البناء القصصى ، عكس الظروف التى تم فيها التحوّل . إذ أن استعمال الشكل القصصى لم يكن استعمالا منطقيا أملاه التطور الطبيعى للواقع المحلى لأنه من الأشكال الأدبية التى ظهرت بظهور المجتمعات الرأسمالية وتوسع الطبقة البورجوازية فيها . كما لم يكن استعمالا اختياريا من جانب المويلحى ، إذ أن ارتباط مصر بالنمط الرأسمالى الغربى كان ارتباطا مفروضا ، بعيدا عن كونه نتيجة لتطور طبيعى داخلى عاشه المجتمع الجديد . لذلك لا يمكن أن نعتبر ـ والحديث لازال للباحث ـ أن المويلحى أبدع شكلا أدبيا جديدا أو طور فن المقامة بكتابة ال «حديث» ، بقدر ما عكس بهذا الأثر نوع التحولات المفروضة على المجتمع المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبقدر ما عبر عن التحول المحجوز للطبقة التى ينتمى إليها ، والتى أوحت له بالشكل الأدبى لأثره ، والتى تمثل كاتبه الحقيق .

والباحث يعتقد أن استنتاجاته هذه تثبت نتيجه انتهى إليها بعض الباحثين المتبنين لاتجاه النقد الاجتماعى (**يشير إلى جولدمان فى كتابه : نحو سسيولوجيا للرواية**) ، ومؤداها أن التغيرات الكيفية داخل أثر ، أو أسلوب ، أو نوع أدبى أو فنى ، ناجمة دوما ، حتى إن جرت تغيرات فنية مهمة ، عن محتوى جديد ينتهى بخلق وسائل التعبير الخاصة به . كما يعتقد أنه يلتقى مع باحثين آخرين (**يشير إلى ميشيل زرافا فى كتابه : الرواية والمجتمع**) فى تحليلهم للأعمال الروائية وبحثهم عن أصول أبنيتها الأدبية . فعندهم أن «**المؤلف الأول**» لهذه الأبنية ، فى أبرز مظاهرها الجمالية هو : المركب التاريخى والاجتماعى والنفسى والذهنى الذى يمثل الكاتب أحد شهوده . فالكاتب لا يؤسس شكلا بل يكشفه .

غير أنا ـ مهما اعتقدنا فى صحة آراء من يشير إليهما ـ لا نرى أن استنتاجاته هذه تتوافق معهما . على الأقل ، فى الحدود التى وقف عندها البحث فهو قد ابتسر مستويات العلاقات ، ولم يكمل عملية التحليل إلى مراحلها التى تفضى إلى النتيجة التى يعلنها . ويكاد يرتد إلى النظرية ـ التى رفضها واسماها تقليدية ـ وهى النظرية التى ترى أن الأثر الأدبى مرآة صادقة للعصر . فنراه يتحدث عن الجذور الاجتماعية والتاريخية عاقدا تماثلا مباشرا (انعكاسا آليا) بينها وبين الأثر الأدبى . وبهذا يكاد يتحول القسم الثانى من الدراسة وهو الخاص بجانب «البلاغ» إلى توثيق تاريخى اجتماعى ، وبحث فى الظرف التاريخى الاجتماعى الذى عاصره ال «حديث» ، ومؤلفه ، ومدى صدق المؤلف فى نقل صورة ذلك العصر . ومن هنا كانت «العلّية الآلية» تظهر فى غير قليل من التفسيرات والاستنتاجات ، على النحو الذى أشرنا إليه قبل قليل ، حيث عقد تماثلا بين فشل راوى ال «حديث» فى تجسيم القيم الأصيلة وبين فشل مؤلفه فى صياغة شكل أدبى محدد له .

أما قضية الباحث الكبرى وهى أن ال «**حديث**» يعبّر عن شكل أدبى متحول ، نتيجة لظهوره فى فترة تاريخية كان التحول فى جميع المستويات الاجتماعية من أبرز مظاهرها ، فإنها نتيجة تتضمن تعميما ، يعود بنا إلى التعميمات التى رفضها الباحث نفسه ، والتى يمكن أن تنطبق على كل المؤلفات العربية التى ظهرت فى نفس الفترة . ويفقد هذا التعميم دلالته إذا عرفنا أن محمد حسين فى دراسته لبنية المجتمع المصرى الاقتصادية الاجتماعية ، والتى نشر بها مبدأ «التحوّل المحجوز» فى تفسير تركيب ومسار هذه البنية ، يمدّ آثار هذا المبدأ إلى أيامنا . **فهل يعنى ذلك أن كل آثار الأدب المصرى المعاصرة تخضع لنفس التوصيف والتعليل ؟ وإذا كان الأمر كذلك لما تفسير التغيرات والتطورات التى جرت على أشكال الإبداع الأدبى عامة وعند كل مؤلف خاصة ؟**

غير أن الأمر ـ فى تقديرى ـ أن رشيد ثابت **لم يمض بمنهجيته إلى نهايتها العلمية المنضبطة ، وتوقف فى منتصف الطريق عند فهم عِلّى آلى للعلاقة بين شكل الأثر والبنية الاجتماعية . وخضعت دراسته . لنفس المبدأ الذى استعمله : مبدأ «التحوّل المحجوز» .**

والمنهج ـ الذى اعتمده ـ يقول بأن الشكل الأدبى ليس إبداعا فرديا ، بل هو اجتماعى المنشأ ، وأن هذا الشكل يعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعى الذى ينتمى إليه صاحبه . أو كما يقول جولدمان «**الطابع الاجتماعى للأثر يتمثل فى أن الفرد ليس فى إمكانه أن يؤسس ، على انفراد ، بناء ذهنيا منسجما يوافق ما يسمى ب «رؤية العالم» فبناء من هذا النمط لابد أن يكون من إنجاز فئة ، يمكن للفرد أن يدفعه إلى درجة مرتفعة من الانسجام وينقله إلى مستوى الخلق الخيالى والتفكير التصورى**» . غير أن نفس المنهج يقول بأن الأثر الأدبى ليس عملا اتفاقيا بسيطا ، وإنما هو عمل مركب ، تتشابك علاقاته وتترابت فى تراكيب وأبنية ذات مستويات متعددة إلى أن تصل إلى البنية التحتية للتركيب الاجتماعى . ومفصل هذه الطبيعة الاجتماعية للأثر الأدبى هو الكشف عن العلاقة بين بنية هذا الأثر والآثار الأخرى ، ثم بينها وبين البنى الفكرية لدى الجماعة المرجعية التى ينتمى إليها صاحب الأثر . وحتى هذه البنية الفكرية فإنها تتضمن رؤيتين مترابطتين . تعبر الأولى عن موقف الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها المؤلف من الواقع الذى يعيشه (الوعى الامبيريقى) ، وتعبر الأخرى عن تصور تلك الفئة للواقع الذى تطمح إلى وجوده نحو نظام أكثر اتساعا وأكثر إنسانية .

ولعل فى هذا كله ما يوضح إدراك هذا المنهج لدى تعقد الظواهر وتراكبها ، وهو ما جعله المنهج يلقى على نفسه هذه المهام ، ليتجاوز مبدأ «العلّية الآلية» ، منطلقا نحو آفاق أرحب ، ولكنها أكثر علمية وضبطا فى نفس الوقت ، للكشف عن هذه العلاقة العميقة الخصبة المؤارة بين تراكيب الإبداع الفنى ، والثقاف عامة ، والتركيب الاجتماعى .

الألسنية والنقد الأدبي

في النظرية والممارسة

تأليف: د. موريس أبو ناضر
عرض: شكري ماضي

في فترات الانحسار العام تستفحل الازمة النقدية والثقافية . وكالعادة في مثل هذه الأحوال يحاول بعض المثقفين التقليديين استغلال ما تفرزه المراحل الانتقالية من ركود ظاهري . فيمدون أعناقهم بقوة في محاولة لترديد وتحوير مقولات وأفكار استهلكت منذ أمد بفعل حركة الواقع الموضوعي التي لا تعود إلى الوراء .

ونلمس ذلك على صعيد النقد الأدبي في الوطن العربي هذه الأيام في المحاولة القديمة الجديدة لرفع شعار الفن للفن . وحقن عروقه ببعض الدماء لكيلا تجف تماماً . ومن المفيد أن نذكر أن هذا الشعار كان قد نقل إلينا خطأ قبل عدة عقود . حيث كان عند أصحابه الغربيين أصلاً بمثابة صرخة احتجاج . الى تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي . لكن بعض نقادنا تلقفوه وجعلوه مضاداً لفكرة الالتزام أو الفن للمجتمع .

وفي هذه الأيام يتم رفع ذلك الشعار من جديد برداء مزركش خادع . وتحت أسماء جديدة هذه المرة . مثل البنائية أو البنيوية أو الألسنية وهي تسميات متعددة لمسمى واحد . وتنهض الدعوات الجديدة ـ كما هي العادة ـ متشحة بالحرص على أدبية الأدب وفنية الفن . وبادعاء مزيف للعلمية والدقة ، ومزين بالإحصاءات والجداول والأسهم المتعاكسة والمتوازية ! ثم بخدع روجت كثيراً ضد المناهج التي تربط الأدب والظاهرة الثقافية بعامة بحركة الواقع الموضوعي .

ويبدو أن هناك حماسة للبنيوية والألسنية ، إذ ظهر مؤخراً عدد من الكتب النظرية والتطبيقية والمترجمة لهذا المنهج الجديد في أقطار الوطن العربي كما . خصصت بعض المجلات أعداداً خاصة لشرح قضاياه ومداخله وما إلى ذلك ..

ولعل من المفيد أن نعرض هنا لكتاب الدكتور موريس أبو ناضر ـ وهو ناقد متخصص على ما يبدو ـ «الألسنية والنقد الأدبي ، في النظرية والممارسة» لأنه يتيح للمرء ـ كما يوحي عنوانه ـ أن يتعرف على المرتكزات النظرية والتطبيقية معاً ..

سيتم عرض فصول الكتاب بالتتابع كما جاءت به . وسأقف عند أهم النقاط النظرية والتطبيقية . موضحاً ومعلقاً قدر الإمكان . وسألحق ذلك بكلمة موجزة تناقش أهم القضايا التي يطرحها هذا المنهج على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري كذلك .

تمتد صفحات الكتاب الى (١٦١) صفحة من القطع المتوسط ، ويتألف من مقدمة وخاتمة بينهما سبعة فصول هي :

الفصل الأول : ألف ليلة وليلة والناس الوظائف .

الفصل الثاني : ألف ليلة وليلة والنمو الوظائف .

الفصل الثالث : طواحين بيروت والأشخاص العوامل .

الفصل الرابع : الأنهار والسرد القصصي .

الفصل الخامس: بقايا صور والرؤيا القصصية .

الفصل السادس: موسم الهجرة الى الشمال والوصف القصصي .

الفصل السابع : الشحاذ وعالم المعنى .

في مقدمة الكتاب ، وحتى يوفر الكاتب لمنهجه سمات الجدة ، يهاجم بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية ، ويتهمها الكاتب بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي ! في سعيها الى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي ، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية ! ثم يضيف بأن ردات فعل عدة حدثت ضد هذه المناهج البالية ، تجلت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل ، أهمها المنهج الألسني أو علم اللغة العام ، وهو الذي يدعو الى البحث عن خصائص الاثر الأدبي ، أي البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية ، لأن الألسنية تعنى بوصف اللغة على كل المستويات (صوتية ، تركيبية ، دلالية) . **فالالسنية ـ بعبارة أخرى ـ هي الدراسة العلمية للغة في تمظهرها الحسي في الكلام ، أما الكلام الأدبي فهو مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة ولها قواعدها ونحوها، ودلالتها . والألسنيون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة ، فالجملة كما هو متفق عليه ألسنياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية ،تركيبية،دلالية) ومن هذه التعريفات يلمس القارىء تخلياً عما يميز الأدب عن غيره ، لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة . ثم إن تعريف الأدب بأنه جسد لغوي (ص ٨) وبأن قوامه اللغة أو مجموعة من الجمل ، هو تعريف مبتسر ، فضلا عن أنه يثير الكثير من المشكلات التي يحتاج المرء لمناقشتها الى صفحات كثيرة. ويكفي أن نشير هنا إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة ، فالحجر مادة التمثال ، لكن التمثال ليس مجرد حجر ، ومن العبث أن نعرف التمثال بأنه جسد حجري .**

بيد أن الكاتب يمضي ليشرح مرتكزاً آخر فيقول إن نظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات تترابط معاً هي مستوى الوظائف ـ مستوى الأعمال ـ مستوى السرد ـ مستوى المعنى . والألسنيون يجزئون النص الى نوعين من الوحدات : وحدات أساسية هي أعمال أشخاص القصة ، ووحدات ثانوية أي أوضاع الأشخاص وأجواؤهم .... والوحدات الأساسية هي الوظائف ، لكنها تعبر عن أعمال الأشخاص لا عن دوافعهم واستعداداتهم البيئية . والوظائف ـ ألسنياً ـ التي تشكل المفاصل الأساسية في القصة ، وهي دائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها ، فلو قام أمير بخطف امرأة ، وتاجر بخطف فتاة ، أو شرير بخطف طفل ، فان الاعمال التي قام بها هؤلاء تعبر من وجهة نظر ألسنية عن وظيفة واحدة هي «الخطف» . أما الوظيفة الثانوية فهي التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين . والكاتب يؤكد أنه سيقف فقط عند الوظائف الأساسية في النصوص . وبعد تحديد الوظائف الأساسية في القصة ، يتم الانتقال الى خطوة أخرى يسميها الكاتب «الاجراءات التركيبية» ، وهي تحويل النص الى حالة منتقاة من كل العناصر الذاتية وذلك باتباع الخطوات التالية :

(أ) تخليص النص من فئة الشخص ، وتوضع بدلاً منها فئة العوامل : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المساعد ، العامل المعاكس .

(ب) تخليص النص من جميع الإشارات التي تدل على المكان والزمان .

(جـ) تخليص النص من جميع العناصر ذات الصفة التوصيلية (أي تلك التي تسعى إلى تطويل الحادثة) .

وعملية التحويل هذه ـ أو التخليص على حد تعبير الكاتب ـ يجب ألا تدهش القارىء ، لأن القصة عند الألسنيين «تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل» (ص ٢١) ـ على حد تعبير رولان بارت ، وأحد رواد النقد البنيوي والألسني . بل عند قراءة تصنيف الوظائف يقول الكاتب : إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فان الألسنيين يعتبرون أن الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل أو فاعل الوظيفة (أهو إنسان أم حيوان أم شيء) وحول أية وسيلة استخدمت (إقناع ، غش ، عنف) ومن أجل أية غاية (للمساعدة ، للانتقام ، للإساءة) ـ يعتبرون هذه الأسئلة كلها هامشية (ص ٢٨) ... وحتى عند إحصاء الوظائف ، وهي الخطوة التالية ، فإن الألسنيين يعتبرون أن الوضع الأدبي للقصة مثل موضعة الزمان والمكان وهويات الأشخاص وانتماءاتهم الطبقية ، وصفاتهم الخلقية ، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها ، مؤثرة في السياق العام للقصة (٢٩) كما يقول ن بروب ... أما الوضع الأولي لأبطال القصة فتتبعه عادة الوظائف التالية :

(أ) **الابتعاد : الشيخ يترك أهله ، الأمير يذهب للصيد ، يبتعد عن بيته ليجرب حصاناً سحرياً ، الموت قد يكون أحد أسباب الابتعاد .... الخ**

(ب) **المنع** : ...... (جـ) **القصاص** : ......

(د) **الزواج** : ...... (هـ) **التحري** : ......

(و) **الإخبار** : ...... (ز) **الإساءة** : ......

وهكذا .... الخ .

ويقرر الكاتب أخيراً أن هذا المخطط للوظائف «قابل للتطبيق في مجالات عدة ، في القصة كما في المسرحية ، في السينما كما في الرسوم المتحركة ، وحتى في الشعر القصصي» (ص ٤٥) !؟

لكن خطوات التخليص وحذف موضعة الزمان والمكان وعدم الاهتمام بهوية الأشخاص وانتماءاتهم وصفاتهم ألا تشوه الشخصية الفنية ؟ ثم بعد ذلك ما الذي يبقى من القصة الفنية ؟ وأخيراً إذا كان مخطط الوظائف ذاك قابل للتطبيق على كل شيء فما الذي يميز الفن الروائي عن الرسوم المتحركة أو بقية الأعمال الفنية ؟ قد يعد الألسنيون هذه الأسئلة إشكالية ، وربما رأوا أنها لا تتعلق بالأدب والفن ، لأنهم لا يعترفون بالتاريخ ولا بالإرادة الإنسانية ولا بتأثير الزمان والمكان !!

وعلى صعيد التطبيق ستبرز أكثر تناقضات المنهج ، وستذوب النصوص وسيتلاشى أصحابها ...

فى الفصل الأول «ألف ليلة وليلة والناس والوظائف» يقف الكاتب عند مسألة تاريخية النص فيقع فى تخبطات وتناقضات فاضحة ، ويلجأ ـ ربما بسبب ذلك ـ إلى عبارات تهويمية ، فيقول إن كل قراءة تعمل على نص ما مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذى تقرأ . ويضيف بأن رفض تاريخية النص (وبخاصة النص موضوع البحث ، أى ألف ليلة وليلة) يعنى الدخول فى مجالات كلامية مع صانعى هذا التاريخ (أى مجموعة القراء والنقاد والمترجمين) . أما قبوله فيعنى التواطؤ معهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكتابته . وبين هذين الموقفين اللذين يعدهما الكاتب إبستمولوجيين يختار موقفاً ثالثاً فى قراءة ألف ليلة وليلة . وهذا الموقف لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه وتاريخه !! ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التى حددت هيكليته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة ! وإنما يسعى إلى استيحاء هذا التاريخ كلما دعت الحاجة ، ومن ثم تسخيره (الهاءتعود هنا على التاريخ) بشكل يتماشى مع النهج الذى ارتضيناه لقراءتنا ، وهو جعل القراءة الداخلية للنص . من علم النفس الأدبى إلى علم الاجتماع وتاريخ الفنون والأفكار (ص ١٦) فمع أن الكاتب قد رفض أية علاقة بين النص والواقع الخارجى ، ودعا إلى دراسة النص من الداخل فقط فإننا نراه فى هذا الموقف الثالث على حد تعبيره مضطراً إلى الارتكاز على «خارجيات النص» كما سماها سابقاً ... لكن الأهم من هذا أننا على صعيد التطبيق لا نلمس أى أثر لاستيحاء التاريخ أو تسخيره ، بل لا نحس أن الكاتب يتحدث عن نص الليالى، والأغرب من هذا أن الكاتب يقرر بعد ذلك بقليل أنه سيركز على الوظائف الأساسية بغية بيان النظام الذى يتحكم فى عناصر النص مجتمعة. ثم يضيف مناقضاً كلامه السابق ـ وذلك لأن عقلانية النظام غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير [نذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص ، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعى التاريخى] التى انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها (ص ١٧ وما بعدها) !!؟ ثم ينتهى الكاتب بوضع مخطط للوظائف هو النظام الذى يتحكم فى نص الليالى وهو لا يختلف عن مخطط ـ الوظائف الذى أشرنا إليه قبل قليل .

وفى الفصل الثانى «ألف ليلة وليلة والنحو الوظائفى» يعرف المؤلف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) ، ثم يقوم بتصنيف الوظائف إلى وظائف المنع ، خرق المنع ، الخطف ، استعادة المخطوف ، الإساءة .. الخ ولا شىء غير ذلك .. ثم يتحدث عن مزاوجة الوظائف أو تماثلها ويقول إن عدة وظائف قد تأتلف لتكون وظيفة إيجابية تقابل وظيفة سلبية سابقة هى الإساءة .. ثم يصل إلى نتيجة هى أن التتابع الزمنى للوظائف ليس على نفس الوتيرة

ولكن ماذا يعنى ذلك ؟ ولماذا ؟ وما فائدته لنص الليالى ؟هل زادها فنية أم جعلها رديئة ؟ أم أنه ميزها عن غيرها من الأشكال ؟ كل هذه الأسئلة لا تدور بالطبع فى ذهن الكاتب ولا يستطيع منهجه أن يقترب منها فضلا عن أن يجيب عنها .

أما الحيز الزمانى والمكانى للبطل فيتمثل فى أربع محطات تبعاً لتصنيف الوظائف هى : الذهاب ، الانتقال ، العودة ، الوصول المقنع . وهذه المحطات تبنى بالشكل التالى :

الذهاب	الانتقال
العودة	الوصول

وهذا الحيز الزمكانى لا يوضح أ هو فى الليالى أم فى قصة أخرى ، لأن هذا المخطط يعد تجريداً شديداً للزمان والمكان ، وهو يعبر ـ فى التحليل الأخير ـ عن الرؤية السكونية لدى الألسنيين .

وفى الفصل الثالث «طواحين بيروت والأشخاص العوامل» تزداد خطوات المنهج ومرتكزاته الفكرية وضوحاً ؛ إذ يعرف الكاتب الأشخاص ألسنياً بأنهم ليسوا كائنات نفسية بل مشاركين ؛ فالشخص من وجهة نظر ألسنية لا يحدد بميوله أو استعداداته البيئية أو الخلقية بل بموقعه فى داخل القصة . وللتوضيح يضيف الكاتب أن الكلام عن موقع الشخص فى داخل القصة يعنى بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملاً ما ، شخص يلعب دوراً ما ، ومن ثم يتم إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شئ آخر (ص ٦٠) فتحديد الشخص بالعمل الذى يعمله أو الفعل الذى يفعله ينبع من مفهوم صرفى نحوى (ص ٦١) ؛ لأن الفاعل النحوى على مستوى الجملة هو الذى يقوم بالفعل ، وهو ذاته الفاعل الفنى على مستوى القصة . وهنا يقدم الكاتب تعريفاً جديداً للقصة ، حيث تصبح القصة مجموعة أفعال أو مجموعة أعمال ، تقوم بها جماعة من العوامل يصل عددها إلى ستة هى : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المرسل ، العامل المرسل إليه ، العامل المعاكس ، العامل المساعد (سيأتى شرح ذلك) . ثم يضيف ـ وهو الذى يدعى الحرص على الخصائص الأدبية فى الأثر الأدبى «وهذه العوامل موجودة فى كل فعل تواصل ، سواء أكان فنياً أم فلسفياً أم سياسياً (ص ٦١) ، بل إن توزيع العوامل أثبت قابليته للتطبيق على كل مجالات الحياة ، وهو يشكل فى نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم المعنى مها تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر (ص ٦٢) وهذا يؤكد أن هذا المنهج لا يعير أى التفات إلى استقلالية الأدب والفن وإلى قوانينهما الخاصة ، ومن ثم يصبح عاجزاً عن القيام بالمهام التى يدعى أنه وجد لأجلها ...

وفى «طواحين بيروت» يظهر توزيع العوامل عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف ، هى من باب التذكير : المنع ، الإساءة ... إلخ هذه الوظائف وراءها أشخاص يمثلونها فى النص ، لكن الألسنيين لا يفرقون بين الإنسان أو الحجر أو الرقم ، لأن المهم عندهم والأساسى هو وصف الوظائف «أن الممثل كما نصوغه انطلاقاً من وصف الوظائف التى تشكل هيكل القصة ، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل ، فقد يكون حيواناً أو إنساناً أو جنياً ، أو يكون فكرة أو شيئا ما . كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على العواطف أو الميول التى تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك ، وإنما على أساس الأعمال التى يقوم بها ، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة» (ص ٦٣) .

وفى طواحين بيروت يضطر الكاتب إلى تخفيض عدد الممثلين (الشخصيات) لكثرتهم ، ثم يحولهم الى عوامل كى يتسنى له الكشف عن البنية المذكورة على حد تعبيره :

(أ) فئة العامل الذات والعامل الموضوع :

ـ العامل الذات : هو البطلة تميمة :

ـ العامل الموضوع : هو الشىء المفقود المشتهى المتوق إليه ، ويحدده الكاتب بطموحها إلى تكلة دراستها فى بيروت .

(ب) فئة العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه :

ـ المرسل : هو تميمة أيضاً (إذ يقول المؤلف إن العامل الذات يندمج فى العامل الموضوع فى طواحين بيروت) .

ـ المرسل إليه : متابعة الدراسة وهانى الراعى ورمزى رعد (كذلك يندمج هذا العامل الموضوع بالعامل المرسل اليه) .

ويخلص الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن هذين الاندماجين لهما وقع دلالى ، إذ يكشفان عن السمات الفردية للبطلة ! ويقرر فى الصفحة ذاتها (ص ٦٥) أن هذه الفئات تبدو متمايزة وغير مندمجة فى ألف ليلة وليلة . ولا يذكر الكاتب ما الذى يترتب على هذا التمايز !

(جـ) فئة العامل المساعد والعامل المعاكس :

ـ المعاكس : أخوها جابر وصديقه حسين القمومى فقط .

ـ المساعد : الأم فقط .

هذا التقسيم يوضح كيف يتم فى المنهج الألسنى تجريد البيئة والمجتمع ، واختزال الشخصيات الفنية . فتميمة ابنة الجنوب ، التى تبحث عن الحرية والهوية وعروبة لبنان ، تختزل إلى تميمة التى تبحث عن دراستها فقط ، العامل المعاكس لتميمة فى بحثها ومعاناتها ليس هو المجتمع وبنيته ونظامه (هذه الكلمات المحببة لدى الألسنيين والتى يستخدمونها فى غير موضعها) بل أخوها فحسب ، الذى يحاول قتلها لأنها تسكن فى بيت القوادة الست روز ! والعامل المساعد ليس الوعى والثقافة والخبرات التى اكتسبتها تميمة نتيجة تجاربها المتعددة ، بل الأم التى أعطتها عدة ليرات لتدفع قسط الجامعة . ثم إذا كان الألسنيون يركزون على الوظائف التى تشكل وحدها هيكل القصة ـ على حد تعبيرهم ـ فهل يمكن أن نعد اعتداء جابر وصديقه على تميمة وظيفة ثم عاملاً معاكساً أهم ـ بالنسبة للسياق الروائى ـ من اعتداء اسرائيل على مطار بيروت ، أو انتفاضة الطلاب وإصابة تميمة فيها ، أو الطائفية وأثرها فى زواج تميمة ، وهى المحاور الرئيسية فى رواية طواحين بيروت التى تصور الصراع فى لبنان إثر هزيمة يونيو . ومع أن الرواية تقدم شخصيات نموذجية (بمعنى لوكاشى) فان الكاتب يذهب فى تحليله لـ «نموذج العوامل فى القصة» (ص ٧٠) إلى أن الذى يحرك نموذج العوامل هو الشهوة أو التوق فقط ، وهو ينتهى إلى هذه النتيجة بعد استخدام جدولين لتوخى الدقة والعلمية !! ثم يقسم الممثلين وأدوارهم فى القصة من خلال دائرة أعمالهم فقط ، ويخلص الى التقسيم التالى الذى لا يختلف عن المخطط السابق :

(أ) البطلة : تميمة ، وهى فى ضوء أعمالها وليس فى ضوء ما تتحلى به من صفات فكرية أو خصال خلقية أو مشاعر نحو هذا الشخص أو ذاك :

ـ تخرق الموانع .

ـ تعرض نفسها للتجارب .

ـ تفشل فى تجاربها كلها .

ـ الهرب من المجتمع واللجوء الى الفدائيين .

(ب) الشخص المرغوب فيه أو الشىء المتوق إليه :

١ ـ الجامعة : حلم تميمة الأول كلفها غالياً .

٢ ـ رمزى رعد : عقبة فى تحقيق أمانيها ، أفقدها عذريتها .

٣ ـ هانى الراعى : يهرب من الزواج بتميمة بالتسويف .

(جـ) المعين ، المعطى :

١ ـ المعطى : الأم تعطى تميمة المال .
الأب يدفع أقساط تميمة المدرسية .

٢ ـ المعين : هانى الراعى يعين تميمة عندما وقفت أمام الجامعة .

زنوب : تساعد تميمة فى حياتها اليومية .

مارى : تساعد تميمة .

الست روز : تعين تميمة بإيوائها فى غرفة من غرف بيتها الكبير .

(د) المسىء ، المعتدى :

١ ـ المسىء : أوديت تخبر جابر بأن لأخته تميمة ثلاثة عاشقين . الست روز وأكرم الجردى يغرران بتميمة .

٢ ـ المعتدى : جابر يضرب أخته فى المهدية ، ويسعى لقتلها فى بيروت .

حسين القمومى يشطب تميمة بالموسى فى وجهها .

والكاتب يقرر بعد ذلك أن هناك بعض الشخصيات التى تتعدى دائرة أعمالها . فالمعين يتحول إلى شخص مرغوب فيه ، المعاكس يتحول إلى مساعد . ولكن ينبغى التنبيه هنا إلى أن التقسيم لا يأخذ بعين الاعتبار الظرف الذى تمت فيه الإعانة أو الإساءة ، ولا الهدف منها . ويتضح تشويه الشخصية الفنية ومواقفها حين نلاحظ أن هانى الراعى يوضع مع فئة المعين لانه أعان تميمة عندما وقعت أمام الجامعة ، ثم يوضع فى فئة الشخص المرغوب فيه لأنه يهرب من الزواج بتميمة بالتسويف لأنه مسيحى مارونى وتميمة مسلمة شيعية كما تذكر الرواية . لكن لا يهتم بذلك كما صرح ؟ ثم إن الست روز التى آوت تميمة فى منزلها لتستغل جمالها وتغرر بها ، تدرج الست روز فى دائرة المعين مرة (لأنها آوت فحسب) وأخرى فى دائرة المسىء (لأنها غررت بها) . لكن الكاتب يستنتج من هذا المخطط أن الأشخاص فى طواحين بيروت ينقسمون إلى سكونيين ، وهم الذين يحافظون على تطور نفسى واحد ، وديناميين ؛ وهم غير المتناسقين نفسياً . ثم يخلص إلى القول إن «دينامية الأشخاص وسكونيتهم تكشف أن النموذج الفنى الذى يتشكل منه الأشخاص فى طواحين بيروت نموذج مبنى على مفهوم يذكرنا بقصص الكلاسيكيين ، حيث البخيل يظل بخيلاً ، والأب يظل أباً ، والمرأة العاشقة تظل عاشقة ، ولا مجال فى نموذج من هذا النوع لأشخاص أنصاف ملائكة أو أنصاف شياطين ، فهم إما ملائكة أو شياطين» (ص ٨٠) .

هذه هى النتيجة التى تنتهى إليها الدراسة الألسنية المطولة التى تدعى أنها تهتم بالأثر الأدبى فقط ، وبالكشف عن بنيته الفنية ونظامه . وبالطبع لابد أن يلاحظ المرء مقدار الطاقة الضائعة حين يلمس أن هذه النتيجة ـ لو أنه سلم بصحتها ، وهو أمر غير ممكن على أية حال ـ يمكن أن تستخلص بشكل أوضح وأيسر دون تشويه للشخصية الفنية أو اختزال لمواقفها ، ودون هذه التقسيمات والجداول واللف والدوران فى حلقة مفرغة .. هذا فضلاً عن أن شخصيات طواحين بيروت لا يمكن أن ينطبق عليهم ذلك التصنيف . فتميمة ابنة الجنوب تنتقل إلى بيروت للدراسة الجامعية ، وهناك تشترك فى الانتفاضة الطلابية ضد السلطة ، وتشارك فى محاربة الطائفية ، وتلتقى برمزى رعد وهانى الراعى الذى يغرر بها فتتحول إلى بوهيمية ثم تنضم إلى أحزاب سياسية وتكتشف زيفها ، وتعمل فى نقابة عمال المرفأ ، ثم تنضم إلى المقاومة الفلسطينية . هذا مسارها باختصار ؛ فهل هى شخصية ملائكية أو شيطانية ؟! وحتى رمزى رعد ، الذى يقول عنه الكاتب **«رمز الرعد الحياتى القائم على انتهاك جميع الأرباب التى يقوم عليها المجتمع»** (ص ٦٤) ـ رمزى

رعد هذا ألم يشارك فى توعية تميمة وفى الانتفاضة الطلابية ؟ ألم يتعرض لاعتقال السلطة إياه بسبب مقالاته التحريضية ومواقفه المؤيدة للطلاب والفدائيين ؟ صحيح أنه انتهى الى انتهازى رخيص ، لكن شخصيته هذه لا يمكن وصفها بأنها شيطانية بحت أو ملائكية بحت ـ والأمثلة كثيرة على ذلك ... ولكن الأهم من هذا هو سؤال الكاتب بعد عنائه الطويل : أين الرواية ؟ وما الذى جعل من طواحين بيروت عملاً فنياً ؟ وهو ما يريد أن يكشف عنه بواسطة منهجه الجديد . ثم أين بنية الرواية الفنية ؟ وأين نظامها أو علاقاتها التحتية الخفية ، التى لا يستطيع أن يراها ـ على ما يبدو ـ سوى الكاتب وزملائه من البنيويين والألسنيين ؟ وأخيراً أين علم اللغة العام وتطبيقه على لغة طواحين بيروت التى لم يتكلم عنها الكاتب كلمة واحدة !!؟

غير أننا لابد أن نمهل الكاتب للإجابة عن تساؤلاتنا ، لأنه يفاجئنا فى الفصل الرابع «الأنهار والسرد القصصى»/ بأن دراسته لألف ليلة وليلة وطواحين بيروت حاولت أن تكشف عن المبادىء التى تحدد أشكال المضمون من دون أن تعنى من قريب أو بعيد بأشكال التعبير . وهو الأمر الذى سيسعى لإبرازه فى دراسته لرواية الأنهار . ولكن الكاتب لا يحاول أن يفسر ما يعنيه بشكل المضمون وشكل التعبير! . فهل هى ثنائية الشكل والمضمون من خلال الألسنية هذه المرة !؟ قد يكون ذلك ، لكن الكاتب يركز فى رواية الأنهار على الوظيفة الفنية للزمن الروائى/، معتبراً ذلك جانباً من جوانب أشكال التعبير . وهو يقيم الأزمنة فى الرواية إلى ثلاثة :

(أ) **النسق الزمنى الهابط** :

أى العودة إلى الماضى من خلال الحاضر ، ويتمثل فى الرواية بالعودة إلى الوراء لاكتشاف إنكار إسماعيل العمارى لصلاح كامل .

(ب) **النسق الزمنى الصاعد**

صعود زمن الاحداث من الحاضر إلى المستقبل ، وهو يوازى زمن كتابة القصة .

(جـ) **النسق الزمنى المتقطع** :

هنا تتقطع الأزمنة فى سيرها من الحاضر إلى الماضى أو من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة فى داخل القصة الكبيرة .

ويشير بعد ذلك إلى المفارقات الزمنية ، فيذكر أن استرجاع الماضى يتم عبر ذاكرة فردية (أنا) وأن استشراف المستقبل يتم عبر ذاكرة جماعية وأنا فردية . ويحاول الكاتب أن يعدد ويفصل فيما يسميه تقنية السرد القصصى فيذكر منها :

(أ) **الخلاصة** :

تلخيص عدة أيام أو أسابيع أو سنوات فى مقاطع أو صفحات قليلة دون الخوض فى ذكر التفاصيل مثل «الدراسة المتوسطة أمضيتها فى مكان ، والإعدادية فى مكان آخر ، وها هى الجامعة تلقى بى .... الخ»

(ب) **الوقف** :

الوقوف بغية التأمل فى مشهد أو لوحة أو شىء ما .

(جـ) **الحذف** :

مثل «ومرت عشر سنوات» . ومع أن مثل هذا الاستخدام يعبر تعبيراً ساذجاً وسطحياً عن التغير فإن الكاتب يقول إن الحذف يعكس معاناة راوى الأنهار لثقل الزمن وبصماته .

(د) **المشهد** :

توالى الأحداث بكل تفاصيلها ، أى أن المشهد على عكس الخلاصة . والكاتب ينطلق فى هذه التقسيمات من مقولة ألسنية مفادها أن تداخل الأزمنة داخل القصة عمل جمالى بحت ، لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود ، وإنما من حيث الصياغة والترتيب (ص ٨٥) ولابد أن نشير هنا إلى أن ترتيب الأحداث فى رواية الأنهار يؤدى إلى تداخل الأزمنة ، أى أن تداخل الأزمنة هو نتيجة لترتيب الأحداث ، ومن ثم فإن تداخل الأزمنة جزء من ترتيب الأحداث . ولا نستطيع تبعاً لذلك أن نفصل بين تداخل الأزمنة ووجود الأحداث . ثم إن ترتيب الأحداث بشكل متناوب ، وتداخل الأزمنة ، يهدف إلى تأدية أغراض فنية وفكرية معاً (سنشير اليها بعد قليل) ؛ إذ لا وجود لما يسميه الكاتب بالجمال البحت !! وفضلاً عن أن التقسيم المذكور للازمنة لا يتعدى حدود الوصف فإن الكاتب يخلص إلى نتيجة تتسم بالتعميم الشديد ، مفادها أن تداخل الأزمنة يسعى لإيجاد نوع من التأثير الفنى المباشر على قرائه ومستمعيه ، وذلك من خلال خلق نوع من التأزم الدرامى يستدعى التشويق والترغيب لدى القارىء بالتركيز على عمل لم ينته بعد ولكنه ابتدأ جزئياً (النسق الصاعد) ، أو بالتركيز على عمل قام ولكنه محاط بالألغاز (النسق الهابط) أو بالتركيز على عمل يتجه نحو التنفيذ (التضمين) (ص ٩٣) وهذه النتيجة تطرح سؤالاً مشروعاً وهو أن الكاتب اضطر إلى ربط توظيف الزمن بالمتلقى ، أى بشىء خارج النص ، وهو الأمر الذى شدد فى رفضه منذ البداية ، ومن ثم فهل يفرض ذوق الجمهور أحياناً .. أشكالاً فنية معينة ، أو توظيف تقنيات محددة ؟ ثم هل يؤدى تطور نوعية الجمهور إلى استخدام تقنيات جديدة ؟ هذا فضلاً عن أن المرء لابد أن يشير إلى أن دراسة الكاتب للزمن الروائى ونتائجه جاءت مبتسرة فمؤلف الأنهار يختار تواريخ مهمة تدور فيها أحداث روايته هى عاما ١٩٦٨ و ١٩٧٢ وهو اختيار له وظيفة مهمة بلا شك ، ولكنا لن نقف عند ذلك درءا للإسهاب ، وسنكتفى بالقول إن تداخل الأزمنة ووظيفتها فى رواية الأنهار لا يمكن أن تحلل بعيداً عن المكان والشخصيات ورؤية الأديب المستمدة من العالم الروائى ؛ فالأديب يريد من خلال تداخل الأزمنة أن يجعل الزمن الروائى خادماً للمكان ، ولذلك يفقد الزمن أهم خصائصه ، أى التتابع، أما المكان فهو واضح جداً ، وهو الأمر الذى يهدف من ورائه الأديب إلى أن يقول إن المكان ـ أى بغداد ـ قد تغير بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، فى حين ظلت بعض الشخصيات اليسارية المتطرفة متشبثة بمقولات جامدة ومواقف متشنجة ، أمثال إسماعيل العمارى . وكذلك يهدف الأديب من خلال العودة إلى الماضى (أو تقنية النسق الزمنى الهابط على حد تعبير الكاتب) إلى الكشف عن ماضى الشخصيات بما يضىء لحظتها الحاضرة ، أى أنه يريد أن يوضح أن تشنج إسماعيل العمارى هو صفة ملازمة له أو جزء من طبيعته . والأديب يهدف بالطبع إلى إدانة النموذج ، لدرجة أنه يعد استشهاده مع المقاومة الفلسطينية نوعاً من الانتحار ، فى الوقت الذى يريد أن يسوغ فيه ـ بالمقابل ـ مواقف صلاح كامل الذى يتعاون مع السلطة

الجديدة بدعوى أنها أرست إيجابيات ينبغى تنميتها ..

من هذا يتبين أن تداخل الأزمنة يهدف إلى أغراض فنية وفكرية معاً ، تفرضها فى التحليل الأخير رؤية الكاتب ، أى موقفه ، حيث إن الرؤية القصصية عند الألسنيين تعنى شيئاً آخر غير الموقف أو الحلم ، كما سنرى فى **الفصل الخامس «بقايا صور والرؤيا القصصية»** .

وفى هذا الفصل يستند الكاتب على مقولات ألسنية تتناقض والمقدمات الأولى ، إذ أن الكلام الأدبى هو – ككل كلام – واقع ألسنى قابل للدراسة . هذا الكلام بتجسده على الورقة أو بأية وسيلة أخرى يعكس بصمات قائلة ، ويحدد المخاطب الذى تتوجه إليه أنا القائل . إن الحوار بين المتكلم (القاص) والمخاطب (المستمع أو القارىء) يكشف عن اللبس الذى يخيم على كل كلام أدبى من حيث تأكيد هذا الكلام أحياناً على هوية القائل وأحياناً أخرى على هوية الأحداث المروية (ص ١٠٨) . والرؤيا القصصية بناء على ذلك تنبع من مفهوم القول وقائل القول . فالرؤيا القصصية عند علماء الألسنية هى جلاء هوية الراوى أو الرواة الذين يروون بقايا الصور من جهة ، وتحديد موقع كل راو بالنسبة للآخر من جهة ثانية ، وهى وجه من أوجه أشكال التعبير كذلك ! وفى التطبيق على بقايا صور يبين الكاتب أن حنا مينة يستخدم ضمائر متعددة فى روايته ؛ فهناك : «أنا الراوى حنا» ، «أنا الراوى الحاضر» ، الرواة الهم ، الراوية الأم . ويقول إن الأصل هو الراوى الأول ، لأن بقية الرواة يتفرعون عنه أو هو يتقمص شخصياتهم . وهو يؤكد حضوره بياء المتكلم التى تبرز منذ الصفحة الأولى «كانوا يخرجون بأبى المريض على محمل ، وكانت أمى تبكى وراءه» . هذه الياء كما يقول الكاتب هى ياء جمالية أكثر مما هى ياء واقعية مرتبطة بهوية القاص . فالقصة التى تروى بصيغة المتكلم هى ثمرة اختبار جمالى واع أكثر مما هى علامة على بوح الكاتب أو اعترافه (ص ١١٠) ويضيف الكاتب مباشرة أن ياء المتكلم هنا هى الراوى الثانى الذى سيأخذ على عاتقه رواية بقايا صور من البداية حتى النهاية .

أما تعدد الرواة فى بقايا صور فإنه يبنى عليه حكماً خطيراً ، حيث يقول إن تعدد الرواة ، أى استخدام ضمائر متعددة ، يكشف فى التحليل الأخير نوعاً من الجدلية بين القاص وقصته عبر راو أو أكثر ويقضى على الوهم القائل فى تاريخ الأدب إن الأثر الفنى هو إسقاط لنفسية الكاتب وسيرته ومجتمعه وزمانه (ص ١١٣) . ومع التحفظ على كلمة إسقاط التى يوردها الكاتب من عنده فان هذا الحكم يبدو تعسفياً ومسقطاً ، فضلاً عن أنه يتناقض مع ما قرره الكاتب قبل قليل من أن الكلام يعكس بصمات قائله ويحدد المتلقى ! بل إن الكاتب يمضى أكثر من ذلك فى إسقاطاته الفكرية الآلية حين يقرر أن تعدد الرواة فى بقايا صور واختلافهم من حيث النوعية والأهمية «يعكس نوعية قصتنا التى تنتمى إلى الأدب البيوغراف أو السيرى» (ص ١٣) وهو هنا يحاول إيهام القارىء – الذى يعرف أن بقايا صور سيرة ذاتية بدقة منهجه ، وكان الأولى قبل ذلك أن يعرف الكاتب الأدب البيوغراف ألسنياً ، هذا إذا كانت الألسنية تعترف بذلك النوع من الأدب . وتبدو إسقاطات الكاتب هنا فى أن نتيجته هذه لا يمكن أن تكون مستنبطة من دراسته الألسنية لأن هناك روايات سيرية لا تستخدم سوى راو واحد وهو النوع الغالب ، ثم إن بقايا صور وإن كانت حقا تروى جزءا من سيرة حياة حنا مينة فإن الاختلاف فى نوعية الرواة لا يمكن أن يقف دليلاً على ذلك ؛ لأن هناك روايات غير بيوغرافية تستخدم ضمائر متعددة . هذا بالإضافة إلى أن بقايا صور والمستنقع – وهما روايتان لحنا مينة تشكلان ثنائية من الممكن قراءتهما بعيداً عن النوع السيرى على الرغم من المادة التسجيلية الواضحة ؛ لأن حنا مينة يركز فيهما على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للفترة التى يصورها .

وإذا كان تعدد الرواة وسيلة فنية لجذب اهتمام القارىء ، ولتقديم المادة الروائية بموضوعية أكبر ، فإن الكاتب يستخلص حكماً آخر لهذه التعددية فيقول : «وهذه التعددية فى الرواة هى صفات فنية توسلها الراوى الأول الذى هو القاص ليؤكد أحياناً على واقعية ما يروى وأحياناً ليخفف من هذه الواقعية» (ص ١٢٢) وإذا كان المرء يعرف هدف الروائى من التأكيد على الواقعية فإنه يتساءل عن هدف حنا مينة من التخفيف من الواقعية أحياناً ؟

وفى الفصل السادس «موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصى» ينتقل الكاتب إلى دراسة عنصر آخر هو الوصف . وهو يبدأ بمقولات نظرية أهمها أن السرد يطلق القصة فى الزمان ، والوصف يوقفها فى المكان . وألسنياً تكثر فى السرد الأفعال التى تدل على الحركة ، أما فى الوصف فتكثر الأفعال التى تدل على الحالة . ثم يقسم الوصف فى رواية الطيب صالح إلى :

١ – وصف الأمكنة :

فالعنوان يعنى أن الشمال (لندن) والجنوب (السودان) . ووصف الأمكنة فى الجنوب هى : وصف النهر ، القرية ، الدار ، أما فى لندن فيختفى النهر رمز الخصب ، والقرية تصبح مدينة ملأى بالحانات والأندية ، والغرفة تغدو مقبرة ، وهى رمز الانغلاق واليأس .. ويخلص المؤلف من هذا إلى أن المكان هو بنية أساسية فى عالم المعنى : فالجنوب = الطهر والبراءة ، والشمال = الدنس والفحش .

٢ – وصف الأشخاص :

يتباين فى المكانين ، فأشخاص الجنوب أكثرهم رجال ، وأشخاص الشمال من النساء . ووصف البطل يتم على الأصعدة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية . أما وصف أشخاص الشمال فيتركز على المعالم الجنسية . فوصف الشخص يختلف باختلاف الانتماء الجغرافى ، وهو وصف وظيفى ، يعبر عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة ، وبين المكان والوضع الذى هو فيه .

٣ – وصف الأشياء :

تختفى أوصاف الأشياء فى رواية الطيب صالح ، باستثناء وصف واحد للوحة جين موريس .

وأخيرا ينتهى الكاتب من هذا الفصل إلى أن «وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء فى القصة لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأعمال . فبالوصف يتحدد الحدث ، يأخذ هويته ، يغدو مسرحاً للحياة بكل أبعادها» (ص ١٤٥) .

وبالطبع قد لا يدرك القارىء قصد الكاتب بقوله «مسرح الحياة» تبعاً لمنطلقاته ومرتكزاته النظرية ، كما أن وصف الأمكنة والشخصيات لا يقتصر على ما ذهب إليه الكاتب من الدنس والبراءة ، بل يمتد

ليشمل تصوير العلاقة الدرامية بينهما . والصراع ليس بين الطهارة والفحش ، بل بين الجنوب المستغل والشمال المتسعمر . لذلك تبدو المغامرات الجنسية العنيفة مشحونة بالثورة ؛ الثورة على الإنجليز كلهم ، والاستعمار الغربى بعامة . وهو من خلال وصف الشخصية يريد أن يدل على خطأ نظرة أهل الشمال إلى الجنوب ، وليس الوصول إلى تلك النتيجة العامةالتى تقول إن وصف الشخصيات يختلف باختلاف الانتماء الجغرافى .

وفى الفصل السابع والأخير «الشحاذ وعالم المعنى» تتم دراسة الوظيفة على مستوى آخر ، فهى هنا وحدة ثقافية تحمل معنى معيناً فى داخل نظام من المعانى الجماعية . ويهتدى الكاتب بليفى شتراوس ، إذ يرى أن الملك فى الحكاية ليس ملكاً وحسب ، وأن الراعية ليست راعية وحسب ، بل هى مدلولات تغدو رسائل حسية من خلال مشاركتها فى بناء نظام فهانى ؟ فالوظائف تغدو معانى المعانى أو كلمات الكلمات من حيث إنها «تعمل على مستويين ، مستوى اللغة ، حيث تعنى ما تعنيه من معان ، ومستوى اللغة الماورائية ، حيث تعبر عن معان فوقانية (كذا) . إن الوظائف ـ بكلمة أخرى ـ تغدو أرحاماً عقلية تعبر عن علاقة الفكر بالعالم ، واللا وعى بالوعى ، واللغة بالكلام» (ص ١٤٩) والكشف عن مدى تعبير الوظائف عن هذه الثنائيات يحصره الكاتب فى عدة فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشحاذ لنجيب محفوظ :

١ ـ الفئة الدلالية :

العمل م الراحة : البطل يهرب من العمل إلى الراحة (م تعنى المخالفة أو التناقض)

٢ ـ الفئة الدلالية :

الزواج م الحب : البطل يهرب من الزواج إلى الحب .

٣ ـ الفئة الدلالية :

العقم م الولادة : يهرب من العقم للإنجاب . وهو المحور الثالث من محاور عالم المعنى . والولادة ، كالحب والراحة ، لم تخلص البطل من عذابه ، ولا استطاعت أن توصله إلى اليقين .

٤ ـ الفئة الدلالية :

الجد م العبث : المحور الرابع والأخير .

فالجد الذى يقلقه هو والعمل والزواج والولادة تودى به إلى العبث ؛ بكل قيم الحياة وقوانين المجتمع وسنن الآلهة والأرض . لكن العبث عند الحمزاوى هو العبث المؤدى إلى اليقين ؛ فعزلته لم تطل لأنه تطهر بالألم إثر إصابته فى معركة مع الشرطة .. ولذلك يخلص الكاتب إلى أن «تعب الحياة المتمثل فى العمل والزواج والإنجاب والجد تعب مؤلم نسعى لزحزحته بالراحة والحب والعقم والعبث . ولكن عبثاً نحاول ، فكأنما كتب علينا وعلى بطل نجيب محفوظ قدر الألم الذى هو قدر الناس والدنيا» (ص ١٥٦)

وعلى الرغم من هذا التشخيص المسطح لأزمة البطل يضيف الكاتب «بأن الألم الذى أعاد بطل الشحاذ إلى الواقع هو نفسه الذى كان يدفع هذا البطل الى الخلاص من الواقع . من هنا تغدو جدلية الألم واللا ألم هى جدلية الموت والحياة ، فى الحياة . فالهروب من الواقع عبر أحلام العبث ، ألم ، والعودة إلى الواقع عبر أحلام الجد ألم . (ص ١٥٦) ..

هنا يتضح حقا تجريد رواية محفوظ من موضوعها ورموزها وأشخاصها وزمانها ومكانها ، فالألم واحد دائماً ، سواء أكان من السلطة أم من مرض نفسى ؛ فالهروب من الواقع ألم ، والالتزام بقضايا الواقع ألم .

هذا هو منطق الألسنية ومنطلقاتها . غير أننا سنتساءل فحسب عن بنية رواية الشحاذ ؟ ونظامها ؟ وما الذى يميزها عن رواية طواحين بيروت مثلاً ، أو عن غيرها من روايات محفوظ نفسه ؟ ..

فى خاتمة الكتاب يوضح الكاتب بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الألسنية ، فيؤكد أن المنهجية التى اعتمدها تنحو منحى ألسنياً ، أى تنظر إلى النصوص ككيان مغلق على نفسه ، منتهٍ فى المكان والزمان (١٥٩) ، وأن هذه المنهجية تقطّع النص عن منتجه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط) ، لأنهاـ فيما ترى ـ الألسنية ـ غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام ، وإلى أهمية التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المعنى .. ويؤكد الكاتب أيضاً أنه من الطبيعى ألا تهتم هذه المنهجية بمشكلة إبداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

أما نتائج القراءة فيلخصها الكاتب بأنها تحددت فى أربعة محاور :

محور أول : محدودية الوظائف داخل حكايات ألف ليلة وليلة .

محور ثان : محدودية العوامل داخل طواحين بيروت (ستة عوامل فقط) .

محور ثالث : وجود تداخل بين زمن الأحداث وزمن كتابتها .

محور رابع : فئات دلالية تدور حول جدلية الألم واللا ألم ، أو الهروب من العالم والانتماء إليه هذا هو حصاد الدراسة الألسنية الذى لا يحتاج إلى تعليق . ولكن لابد أن نشير أخيراً إلى أهم المزالق والمخاطر الفنية والإيديولوجية للطريقة الألسنية :

إنها على الصعيد الأدبى تعد النص الأدبى ظاهرة منقطعة الجذور عن حركة الواقع الموضوعى ، ومن ثم تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور ، أى لا يتأثر ولا يؤثر ، ولذلك لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ، ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية ، بل إنها تلغى تاريخية النص فيتساوى عندها ألف ليلة وليلة مع روايات محفوظ مع قصائد الشعر الجاهلى . فهى تعرف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) أو مجموعة من الجمل النحوية (ص ٢١) بل إن الكلام الأدبى هو ككل كلام واقع ألسنى (ص ١٠٨) وهذه التعريفات تلغى خصائص الأدب والفن ، وهى التى تدعى أنها حريصة عليهاوأنها قامت للحفاظ عليها وحمايتها من المناهج الأخرى . وقد وضح من خلال التطبيق أن الألسنية تشوه الشخصية الفنية وتجرد الرواية من موضوعها وأفكارها وزمانها ومكانها ، وتحيلها إلى علاقات أشبه برموز غامضة . ومن أجل ذلك ذابت الأعمال الروائية ـ كما رأينا ـ بين أيدى الألسنيين وتلاشت فنيتها واختفى أصحابها ..

وعلى الصعيد النقدى تهدف الألسنية ـ كما تدعى ـ إلى اكتشاف نظام النص ، أى بنيته الأساسية ، ومن ثم فإنها ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب . ولذلك فإن وظيفة النقد الألسنى تنحصر ـ على ما يبدو ـ فى قضية التذوق والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) . وتبدو الألسنية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة ، لسبب بسيط هو أنها ترفض التعليل بل تعده شركاً . وبديهى ألا ينتج أى نوع من الفهم بدون تعليل لأية ظاهرة أدبية أو غير أدبية . وينتج عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادىء نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالاً أدبية أخرى ؛ لأنه منهج صورى وصفى ، لا يهتم بالقيمة ، وهو الأمر الذى يجعله عاجزاً عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة ، القديمة والجديدة ، بل يصرح الألسنيون بأن منهجهم قابل للتطبيق على أى كلام مكون من مجموعة من الجمل ، ومن ثم فلا تمييز بين الفن والسياسة والفلسفة .

ومع أن الألسنية تعنى علم اللغة العام ، وترى أن الأدب قوامه اللغة الإنسانية (ص ٨) فإنها لا تقترب من النقد اللغوى ، لأنها لا تبحث فى جمال اللغة ، وتنحى مشكلة إبداعية اللغة جانباً . وأخيراً فإن تطبيق الألسنية على بعض النصوص أظهر أنها تجرد الأعمال الفنية من خصائصها ، منطلقة من قواعد مسبقة جاهزة ، يتم تطبيقها على أى نص أدبى أو فلسفى ، مع أن كل نص أدبى جديد قد يثير عدة مشاكل نقدية جديدة . ولعل المخاطر الفكرية للألسنية أكثر فداحة ؛ فهى إذ تلغى التطور وتهتم بالنظام فإنها تنظر نظرة سكونية إلى التاريخ ، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التى تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أى خدش فى تشكيلها أو مسارها . ذلك أن العقل البشرى يفكر أيضاً من خلال أنظمة ؛ فالعقل هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن . ولابد أن نشير هنا إلى أن التناقضات والغموض والإبهام الذى يكتنف بعض النقاط فى كتاب الدكتور موريس أبو ناصر وفى غيره من الكتب البنيوية والألسنية يقود إلى أن المرتكزات النظرية قائمة على الوهم .

وأخيراً فإن المرء ليرى أن تعرية هذه المناهج التى تشوه الأعمال الفنية وتدعو إلى الامتثال «للأمر الواقع» هى جزء من مهمة الدارسين الذين ينشدون واقعاً أدبياً ونقدياً أفضل لكنها ليست كل المهمة . فالجزء الثانى والأهم يتبدى فى العكوف على النصوص الأدبية طويلاً ، والابتعاد عن التطبيقات الفجة التى عمت نقدنا العربى ، سواء ذلك النقد الذى استخدم لغة تعميمية إنشائية تهرب من تسمية الأشياء بأسمائها ، أو ذاك الذى عد النصوص الأدبية مقالات سياسية ، ملغياً بذلك استقلالها النسبى وقانونها الخاص الذى يعد تجسيده نقدياً خدمة جلى للقوانين الجدلية العامة التى تحكم الظواهر الثقافية والاجتماعية الأخرى .

■ ■

البويطيقا البنيوية

ماهر شفيق

●● ربما كان هذا الكتاب الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥ . عن دار «راوتلدج وكيجان بول» للنشر بلندن هو أول دراسة وافية للبنيوية فى النقد الأدبى بأى لغة . فجوناثان كالر يعمد هنا إلى فحص أوجه نجاح البنيوية وإخفاقها . مبينا كيف يمكن أن يستخدم علم اللغة كنموذج لبويطيقا جديدة تنفخ الحياة فى النقد الأدبى . ويذهب كالر إلى أنه إذا أريد للنقد ان يغدو نسقا فكريا منظما . فإنه لا يجمل به ان يقتصر على تقديم مزيد من التفسيرات للأعمال الأدبية . وإنما عليه أن يفحص شروط المعنى فى الأدب . ويصف المواصفات والقواعد والعمليات التى من شأنها أن تمكننا من فهم الأعمال الأدبية . ويحلل كالر الجهود التى قام بها البنيويون . راسما خطوط نظرية فى الملكة (أو القدرة) الأدبية . وواصفا أهم مواضعات القصيدة الغنائية والرواية .

ويجمع الكتاب ـ كما يصفه ناشروه بحق ـ بين مسح نافذ للنقد الأدبى البنيوى ، وحجج يتقدم بها المؤلف عن الطريقة التى يستطيع النقد الأدبى بها أن يستفيد من دروس البنيويين .

هذا ومؤلف الكتاب ناقد ودارس/تلقى تعليمه فى جامعة هارفرد ، وفى كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث درس الأدب المقارن ، ونال شهادة الدكتوراه فى اللغات الحديثة . وقد كان ، حتى عهد قريب ، زميلا ومديرا لدراسات اللغات الحديثة بكلية سلوين ، من كليات جامعة كمبردج ، كما عين ابتداء من أكتوبر ١٩٧٤ محاضرا فى الأدب الفرنسى وزميلا بكلية برازنوز ، جامعة أوكسفورد . وله كتاب آخر عن «فوائد انعدام اليقين» . (١٩٧٤) .

يتكون كتاب «البويطيقا البنيوية» من تصدير ، وتنويهات ، وثلاثة أقسام كبرى ، وهوامش ، وببليوجرافيا ، وكشاف .

فى القسم الأول «البنيوية والنماذج اللغوية» يتحدث كالر عن الأساس اللغوى للبنيوية ، وتفرقة سوسير بين اللغة والكلام ، والعلاقات ، والعلامات ، والفرق بين النحو «التوليدى» والنحو «التحويلى» ، ولغة الموضة ، ومنطق الأسطورة . وهو يردف ذلك بفصول عن تحليلات رومان ياكوبسن الشعرية ، وجريماس والسيمانطيقا (علم المعنى) البنيوية ، والاستعارات اللغوية فى النقد ، مع التركيز على العمل الأدبى باعتبار نسقا ومشروعا سيميوطيقيا (إشاريا) .

وفى القسم الثانى ـ «البويطيقا» ـ يشرح كالر مفهوم الملكة الأدبية ، ونماذج الأجناس الأدبية ، والمحاكاة الساخرة والتورية الساخرة ، وبويطيقا القصيدة الغنائية (البعد الجمالى ، الكل العضوى ، الخيط وتجلى المعنى ، إلخ ..) وبويطيقا الرواية (طرائق السرد القصصى ، القواعد ، الحبكة ، الخيط والرمز ، الشخصية ، إلخ ..)

وفى القسم الثالث ـ «منظورات» ـ يتحدث كالر عن البنيوية وخصائص الأدب .

واضح مما سلف أن الكتاب ، وإن يكن رائدا فى ميدانه ، ليس موجها للمبتدئ ، وكل قارئ عربى فى هذا الميدان ـ مهما غزرت قراءاته ـ ليس إلا مبتدئا . حسبنا إذن أن نلتقط قلة من الخيوط التى ينسجها كالر ، وسط تفاصيل كثيرة ، محاولين تبين ما

ترمى إليه حججه ، والمسار الذى تومئ إليه أفكاره .

وظيفة النقد الأدبى

يبدأ كالر كتابه بالتساؤل : **لم النقد الأدبى ؟ ما مهمته وما قيمته ؟** إذ يتزايد عدد الدراسات التفسيرية إلى حد يكاد يعجز القارئ ، تغدو هذه الأسئلة أشد إلحاحا ، خاصة على دارس الأدب الذى يريد أن يعرف : لماذا يجمل به أن يقرأ ـ ويكتب ـ النقد الأدبى .

بديهى أن الإجابة ، بمعنى من المعانى ، واضحة . فنى عملية تدريس الأدب ، يكون النقد غاية ووسيلة فى آن واحد . إنه الذروة الطبيعية لدراستنا كاتبا من الكتاب ، وأداة التدريب الأدبى على القراءة . بيد أن هذه الإجابة وإن فسرت كمية النقد الموجود ، لا تبرر ـ إلا قليلا ـ النشاط ذاته . كذلك نجد أن الحجج التقليدية التى تساق فى معرض الدفاع عن الإنسانيات ـ كأن يقال إننا لا نتعلم شيئا عن الأدب وكيف نقرؤه فحسب ، وإنما عن العالم وكيف نفسره ـ لا تحقق الكثير نحو تبرير كون النقد نمطا مستقلا من أنماط المعرفة .

لئن كان ثمة أزمة فى النقد الأدبى ، لقد كانت ـ ولا ريب ـ راجعة إلى أنه قل بين الكثيرين ممن يكتبون عن الأدب من يستطيعون أن يدافعوا عن هذا النشاط . والمناخ النقدى السائد فى انجلترا وأمريكا ـ أو كان سائدا حتى عهد قريب ـ مسئول ، إلى حد ما ، عن هذا القصور . إن الدرس التاريخى الذى كان قديما هو النمط النقدى السائد قد كان بمستطاعه على الأقل ـ مهما اعتوره من عيوب ـ أن يجعل معلومات تكميلية ، لا يسهل الحصول عليها ، تزيد من فهمنا للنص . أما السنة التى انحدرت إلينا عن «النقد الجديد» ـ نقد كليانث بروكس ، وروبرت بن وارن ، وآلن تيت ، وغيرهم .. ـ بتركيزها على «النص فى ذاته» ، وتمجيدها المواجهة بين النص والقارى وما ينجم عن ذلك من تفسيرات ، فهى سنة يصعب أن نجد لها تبريرا . إن نقدا باطنيا لا يتطلب ـ من حيث المبدأ ـ سوى نص القصيدة ومعجم لغوى لا يعدو أن يقدم نسخة أكثر اكتمالا مما يقوم به كل قارئ جاد بمفرده . والنقد التفسيرى ـ إذ لا يورد أى معرفة بعينها على أنها أساسية لفهم الأدب ـ هو ، فى أحسن الأحوال ، أداة تربوية ، تقدم أمثلة ذكية هدفها تشجيع الطالب . ولكن المرء لا يحتاج إلا إلى عدد محدود من هذه الأمثلة .

ماذا نقول إذن عن النقد ؟ وماذا يستطيع أن يحقق غير ما ذكرناه ؟ عند كالر أننا لو حررنا النقد من دوره التفسيرى الخالص ، وطورنا برنامجا يبرر اعتباره نمطا معرفيا ، لوجدنا كتابات البنيويين الفرنسيين جمة الفائدة فى هذا الصدد . ليس معنى ذلك أن نقدهم نموذج يمكن ـ أو ينبغى ـ استبراده ومحاكاته ، وإنما معناه أن بوسع المرء أن يستمد من قراءته لهم حسا بالنقد كنسق فكرى متسق ، وبالأهداف التى يجمل به أن يتغياها . معنى هذا أن الالتقاء بأعمال البنيويين من شأنه أن يرينا ما الذى يستطيع النقد أن يقوم به .

ونمط الدرس الأدبى الذى تقدمه البنيوية ليس تفسيريا فى المحل الأول . فهو ليس منهجا ينتج معانى جديدة وغير متوقعة ، وإنما هو بويطيقا تحدد شروط المعنى . فهو إذ يلق بانتباهه إلى النشاط الذى يقوم به المرء عند القراءة ، يحدد طريقة استخلاصنا المعنى من النص ، والعمليات التفسيرية التى يقوم بها الأدب ذاته ، حيث هو مؤسسة . وكما أن المتحدث باللغة قد تمثل نحوا معقدا يمكنه من أن يقرأ سلسلة من الأصوات أو الحروف على أنها جملة ذات معنى ، فإن قارئ الأدب قد اكتسب ـ من خلال لقاءاته بالأعمال الأدبية ـ تمكنا ضمنيا من مواضعات سيموطيقية متنوعة تمكنه من أن يقرأ سلاسل من الجمل على أنها قصائد أو روايات ذات شكل ومعنى . إن دراسة الأدب ـ باعتبارها متميزة عن مطالعة أعمال بعينها ومناقشتها ـ خليقة أن تغدو ، إذا اصطنعنا المنهج البنيوى ، محاولة لفهم المواضعات التى تجعل إنتاج الأدب أمرا ممكنا .

ما البنيوية ؟

عرف الناقد الفرنسى رولان بارت البنيوية ، ذات مرة ، «بأنها فى أكثر صورها تخصصا ، ومن ثم أكثرها اتصالا بالموضع» نمط يحلل المصنوعات الفنية الثقافية ، وينطلق من مناهج علم اللغة المعاصر .

وعند كالر أن البنيوية تقوم ، فى المحل الأول ، على إدراك أنه إذا كان للأفعال أو المنتجات الإنسانية معنى ، فإنه لابد أن يكون ثمة نسق كامن من التفرقات والمواضعات يجعل هذا المعنى ممكنا . فلو افترضنا أن مراقبا ينتمى إلى ثقافة لا تعرف احتفال الزواج أو لعبة كرة القدم شاهد أحد هذين الأمرين ، لوجدنا أنه قد يتمكن من تقديم وصف موضوعى لأحداث المناسبتين ، ولكنه لن يتمكن من إدراك معناهما ، ومن ثم لن ينظر إليهما على أنهما ظاهرتان اجتماعيتان أو ثقافيتان . ولا تكون هذه الأفعال ذات معنى إلا من حيث علاقتها بمجموعة من المواضعات النظامية .

دى سوسير أبو البنيوية

تدين البنيوية بالكثير لفردنان دى سوسير عالم اللغة . لئن أمكن القول بأن الأنساق الثقافية يمكن النظر إليها على أنها «لغات» ، لقد أمكن للمرء أن يدرسها دراسة أفضل لو أنه ناقشها فى ضوء المصطلحات التى يقدمها علم اللغة ، وناقشها حسب الإجراءات التى يستخدمها اللغويون . والحق إن رقعة المفهومات والمناهج التى وجدها البنيويون نافعة محدودة ، ولا يزيد عدد اللغويين الذين كانوا ذوى تأثير كبير على عدد أصابع اليد كثيرا ، وأول هؤلاء اللغويين دى سوسير الذى خاض فى مستنقع الظواهر اللغوية ، وفرق بين أفعال الكلام ونسق اللغة . وهذا الأخير هو الموضوع الأمثل لعلم اللغة . وقد اقتفى أعضاء دائرة براغ اللغوية ـ خاصة ياكوبسن ـ خطى سوسير ، وحققوا ما دعاه ليفى شتراوس «ثورة فونولوجية» ، وقدموا للبنيويين التالين أوضح نموذج للمنهج اللغوى .

فرق سوسير ، كما قلنا ، بين اللغة والكلام . فاللغة نسق ، نظام ، مجموعة من القواعد والمعايير اللاشخصية ، فى حين يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنسق فى فعلى الكلام والكتابة . وبديهى أنه من اليسير أن نخلط بين النسق وتجلياته ، وأن ننظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها مجموعة طرق التفوه بها . بيد أن تعلم الإنجليزية لا يعنى استظهارا لمجموعة من طرق التفوه ، وإنما يعنى تمكنا من نسق قواعد ومعايير تجعل من الممكن تفهم الطرق المختلفة للتفوه بها . معرفة الإنجليزية تعنى تمثلا لنسق اللغة . وليست مهمة

اللغوى هى دراسة طرق التفوه لأجل ذاتها . وإنما هى لا تشوقه إلا من حيث برهنتها على طبيعة النسق الكامن ، ألا وهو اللغة الإنجليزية .

المنطق الأسطورى

لليفى شتراوس مجلد من أربعة أجزاء ، عنوانه «أساطير» ، يعد أكبر الأمثلة فى التحليل البنيوى إلى يومنا هذا . إنه مشروع طموح ، ومحاولة للجمع بين أساطير قارتى أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وكشف عن العلاقات بينها ، بما يبرهن على القوى الموحدة (بكسر الحاء) للعقل البشرى ، ووحدة منتجاته .

إن فحص الأسطورة جزء من مشروع طويل المدى يستخدم مادة إثنوغرافية فى دراسة العمليات الأساسية للعقل الإنسانى . فعند ليفى شتراوس أن العقل – على المستوى الواعى وكذلك بوجه أخص على مستوى اللاوعى – يمثل آلية بنائية تفرض شكلا على أى مادة تجدها قريبة منها . وعلى حين أن الحضارات الغربية قد طورت مقولات تجريدية ، ورموزا رياضية ، لتسهيل العمليات الذهنية ، استخدمت ثقافات أخرى منطقا إجراءاته مشابهة ولكن مقولاته أكثر عينية ومن ثم فهمى مجازية .

حاول ليفى شتراوس فى كتابيه «التفكير المتوحش» و«الطوطمية» أن يبين أن علماء الإنسان قد أخفقوا فى تفسير عدة وقائع عن الشعوب البدائية لأنهم لم يفهموا المنطق الصارم الكامن تحتها . إن التفسيرات الذرية والوظيفية تخفق فى كثير من الحالات لأنها تجعل الشعوب الأخرى – أى غير الغربية – تلوح مسرفة فى البدائية وسرعة التصديق . لئن كانت إحدى العشائر تتخذ من حيوان بعينه طوطما ، فإن هذا لا يرجع بالضرورة إلى أنها تضفى عليه دلالة اقتصادية أو دينية خاصة . إن شعور التوقير ، أو التحريمات (الطابو) المتصلة بطوطم ، قد تكون نتائج أكثر منها عللا . فالقول بأن العشيرة «ا» منحدرة من صلب الدب ، والعشيرة «ب» منحدرة من صلب النسر ، ليس إلا طريقة عينية مختصرة لتقرير العلاقة بين «ا» و«ب» باعتبارها موازية للعلاقة بين الدب والنسر . وشرح الطوطم بمثابة تحليل لمكانه فى نسق من الإشارات . فالدب والنسر فاعلان منطقيان ، علامتان عينيتان ، يمكن بواسطتهما تقديم تقريرات من المجموعات الاجتماعية .

ويعالج ليفى شتراوس ، فى كتابه «الأنثروبولوجيا البنيوية» ، أسطورة أوديب على النحو التالى :

(ا)

– كادموس (قدموس) يبحث عن شقيقته يوروبا .

– أوديب يتزوج جوكاستا .

– أنتيجون تدفن أخاها بولنكيز .

(ب)

– الاسبرطيون يقتل بعضهم بعضا .

– أوديب يقتل لايوس .

– إيتوكليز يقتل أخاه بولنكيز .

(ج)

– كادموس يقتل التنين .

– أوديب «يقتل» أبا الهول .

(د)

– لابداكوس : معناه «الأعرج» .

– لايوس : معناه «المائل على الجنب الأيسر» .

– أوديب : معناه «متورم القدمين» .

تشترك أحداث الفئة الأولى فى ملمح واحد هو إيفاء القرابة أكثر من حقها ، ومن ثم تضاد قتل الأب وقتل الأخ الواردين فى الفئة الثانية . أما الفئة الثالثة فتخص قتل كائنات مهولة نصف بشرية ، ومولودة من الأرض . والقضاء عليها – فيما يقول ليفى شتراوس – إنكار لأصل الإنسان . أما الفئة الأخيرة فتعبر عن الأصول الأولى للإنسان من حيث عجزه – المميز للإنسان البدائى – عن أن يمشى مشية معتدلة . قد نشأ الإنسان من الأرض ، ولكن الأفراد يولدون من اتحاد الرجل والمرأة . وتربط الأسطورة هذا التضاد بالتعارض بين الإسراف فى تقدير روابط القرابة والإسراف فى بخسها حقها ، وكلاهما ملاحظ فى الحياة الاجتماعية .

تحليلات ياكوبسن الشعرية

يصدر كالر فصله الذى قصره على أعمال ياكوبسن بقولة الشاعر الإنجليزى جيرارد مانلى هوبكنز : «**وددت لو يعد الجمال انتظاما أو شبها يخفف منه عدم الانتظام أو الاختلاف**» .

عند ياكوبسن أن البويطيقا جزء لا يتجزأ من علم اللغة ، ويعرف البويطيقا بأنها «الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية فى سياق الرسائل اللفظية بعامة ، وفى الشعر بخاصة» . ففى كل فعل كلامى يبعث المرسل برسالة إلى المرسل إليه . ولكى تكون الرسالة فعالة تتطلب سياقا يُرجع إليه ، ويمكن أن يدركه المرسل إليه ، سواء أكان لفظيا أو يمكن التلفظ به . إنه مجموعة قواعد مشتركة كلية – أو جزئيا على الأقل – بين المرسل والمرسل إليه . وأخيرا فإن الرسالة تتطلب اتصالا ، أى قناة فيزيقية وصلة نفسية بين المرسل والمرسل إليه ، تمكن كليهما من الدخول فى عملية اتصال والبقاء فيها .

يركز ياكوبسن فى نقده الأدبى على أهمية التوازى فى بناء الجملة ، والمجازات النحوية فى الشعر . إنه يحلل مثلا إحدى قصائد بودلير المسماة «كآبة» وهذا نصها :

عندما تفدح السماء الواطئة الثقيلة ، مثل غطاء ،
الروح التى تئن من الهموم الرتيبة الساطية عليها ،
وعندما تصب علينا ، إذ تعانق حافة الأفق بأكملها ،
نهارا أسود ، أشد حزنا من الليل

عندما تتغير الأرض لتغدو زنزانة رطبة ،
حيث الأمل ، كخفاش ،
يضرب بجناحيه هنا بين الجدران
ويدفع رأسه إزاء السقوف الآخذة فى التعفن

عندما يحاكى المطر الذى يمد خيوطه الطويلة
قضبان سجن رحيب
ويقبل حشد صامت من عناكب كريهة
غازلا أنسجته داخل أمخاخنا

عند ذلك تثب الأجراس فجأة فى سورة غضب
وتدفع بعواء بشع نحو السماء
كأرواح هائمة لا مقر لها
تشرع فى الولولة دون رحمة

ولا تلبث أرتال طويلة من عربات النعوش ، دون طبول ولا موسيقى ،
أن تمر ، بطيئة ، عبر روحى . الأمل ،
وقد انهزم ، يبكى ، والعذاب الشرير المستبد
يغرس رايته السوداء فى جمجمتى المنغمسة

يعمد ياكوبسن (وبديهى أن هذه خصائص موضعية لا تتذوق إلا فى لغتها) إلى تقسيم هذه القصيدة إلى مقطوعات (أو هى مقسمة فعلا) مبينا كيف أن التوزيع المتناظر (السيمترى) للعناصر النحوية (من اسم ، وفعل ، وحرف جر ، الخ) ينظم المقطوعات على شكل مجموعات متنوعة ، خاصة المقطوعات المكونة من عدد زوجى من

الأبيات وتلك المكونة من عدد فردى ، والمقطوعات السابقة واللاحقة ، والمقطوعات الخارجية والداخلية . وفى مناقشته لهذه القصيدة يشرح أولا توزيع الضمائر الشخصية ، وتوزيع النعوت . وعنده أن فى كل قصيدة بيتا أو أبياتا مركزية تمتاز عن سائر القصيدة ، كما لو كان القصيد المحكم الصنع يتطلب مركزا يدور حوله . ويعزل ياكوبسن هذين البيتين باعتبارهما مركز قصيدة «كآبة» .

قضبان سجن رحيب
ويقبل حشد صامت من عناكب كريهة .

ويناقش ياكوبسن قضية القافية من حيث دلالتها على المعنى . فعلى الرغم من أن القافية مثل أولى للتكرار الفونولوجى ، لا يجوز أن ننظر إليها من زاوية الصوت وحده . إن القافية تتضمن بالضرورة علاقة معنوية بين الوحدات المقفاة . ففى الشعر ، ينبغى تقييم أى تشابه جلى فى الصوت على ضوء التشابه أو عدم التشابه فى المعنى . وفى المقطوعة الأولى من قصيدة بودلير نجد أن كلمة Ennuis (ملل) و Nuits (ليال) تصنعان قافية ، مما يدعم احتمال وجود علاقة معنوية بينهما . وبالمثل فإننا إذا تحولنا إلى المقطوعة الأولى من قصيدة أخرى لبودلير ، هى قصيدة «العملاقة» :

فى تلك الأيام التى كانت فيها طبيعة قوية متحمسة
تنجب كل يوم أطفالا أشبه بكائنات مهولة
قد كنت لأود لو عشت فى كنف عملاقة فتية
كقط تملكته الشهوة ، يقعى عند قدمى ملكة

وجدنا قافية بين النعتين Monstrueux (أشبه بكائنات مهولة) و Voluptueux (تملكته الشهوة) ، مما يتضمن وجود ارتباط وثيق بين التعملق والشهوانية ، وهو إيحاء ليس غريبا عن جو القصيدة .

الملكة الأدبية

ويورد كالر فى قسمه الخاص بالبويطيقا ، قول الفيلسوف فتجنشتاين : «أن تفهم جملة يعنى أن تفهم لغة ، وأن تفهم لغة يعنى أن تتمكن من تقنية» . وفى ضوء هذه المقولة يحلل قصيدة وليم بليك المسماة «زهرة عباد الشمس» .

إيه يا زهرة عباد الشمس ، يا من سئمت الزمن
يا من تحصين خطى الشمس ،
ساعية وراء ذلك المناخ الذهبى العذب
حيث تنتهى رحلة المسافر
حيث يذوى الشاب رغبة
والعذراء الشاحبة المكفنة بالجليد
ينهضان من قبرهما ، ويطمحان
إلى حيث ترغب زهرتى ، زهرة عباد الشمس ،
فى المضى .

يستطيع أى انسان يعرف الانجليزية أن يفهم لغة هذه القصيدة ، ولكن ثمة فرقا بين فهم اللغة والتقرير الخيطى الذى ينهى به الناقد مناقشته للقصيدة . إن هجمة بليك الجدلية على التقشف أكثر من بارعة . فأنت لا تجاوز الطبيعة بإنكار دعوتها إلى الجنس ، وإنما تسقط تماما فى الحلقة المملة للمطامع الدورية . كيف توصل المرء إلى هذه القراءة ؟ ما العمليات التى تفضى من النص إلى هذا التمثيل للفهم ؟ إن أولى المواضعات هى ما يمكن أن نسميه قاعدة الدلالة : اقرأ القصيدة على انها تعبير عن اتجاه ذى دلالة إزاء مشكلة خاصة بالانسان أو علاقته بالكون . إن زهرة عباد الشمس تكتسب ، فى هذه الحالة ، قيمة الرمز ، ولا تغدو استعارات «تحصى» و «ساعية» مجرد إيماء مجازى إلى ميل الزهرة إلى التحول نحو الشمس ، وانما تغدو عاملا مجازيا يجعل من زهرة عباد الشمس مثلا لمطامح الإنسان (الشاب والعذراء) . ومواضعات الإتساق المجازى تفضى إلى معارضة الزمن بالأبدية ، وتجعل من ذلك «المناخ الذهبى العذب» أمرين فى آن واحد : غروب الشمس المؤذن بانتهاء الدورة الزمنية اليومية ، وأبدية الموت عندما «تنتهى رحلة المسافر» . هكذا يتوحد غروب الشمس والموت . والأهم من ذلك ، على أية حال ، هو مواضعات الوحدة الخيطية التى تجعلنا نعزو إلى الشاب والعذراء ، فى المقطوعة الثانية ، دورا يبرر اختيارهما كأمثلة للتوق . ولما كان الملمح المعنوى الذى يشتركان فيه هو كبت الطاقات الجنسية ، فإنه يتعين علينا إدماج ذلك فى بقية القصيدة . والمفارقة ، كما يقول الناقد الأمريكى هارولد بلوم فى كتابه «الصحبة الرؤيوية» ، هى أن الشاب والعذراء قد أنكرا نوازعهما الجنسية لكى يظفرا بالجنة . ولكنهما ، حين يصلان إلى الجنة ، ينهضان من قبرهما ليقعا فى نفس الدائرة القديمة من الأشواق .

المحاكاة الساخرة ، والتورية الساخرة

على المحاكاة الساخرة Parody أن تقتنص شيئا من روح الأصل ، فضلا عن محاكاة وسائله الشكلية ، وأن تقيم ـ من خلال تنويعات طفيفة ـ مسافة بين الأصل والمحاكاة . ثمة قصيدة لهنرى ريد عنوانها «رتشارد وتلو» تحاكى شعر إليوت محاكاة ساخرة :

إذ نتقدم فى السن ، لا نصغر فى السن .
الفصول تعود ، وأنا اليوم فى الخامسة والخمسين ،
وفى مثل هذا الوقت من العام الماضى كنت فى الرابعة والخمسين ،
وفى مثل هذا الوقت من العام المقبل سأكون فى الثانية والستين .
لست أستطيع أن أقول (إذا عبرت عن رأيى الشخصى) إنى أود
أن أرى عمرى يكر راجعا مرة أخرى ـ إذا وسعك أن تدعوه عمرا :
متململا بقلق تحت الدرج الرحمى .
أو محصيا ليالى مؤرقة فى قطار النفق المزدحم .

إن سلسلة الأعمار تجعلنا نقرأ البيت الأول قراءة حرفية ، وتذكرنا بقول إليوت فى «أربع رباعيات» : «إذ نتقدم فى السن/ يغدو العالم أعزب» . وفيما بعد يكتب الشاعر ريد : «الريح داخل ريح عاجزة عن ان تتكلم من جراء الريح» وهى محاكاة بارعة لبداية القسم الخامس من قصيدة إليوت «أربعاء الرماد» : «ومازالت هناك الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة غير المسموعة/ الكلمة دون كلمة ، الكلمة داخل/ العالم ومن أجل العالم» مما يؤكد ، عن طريق إدخال كلمة «ريح» ، عنصر الانتفاخ الطنان فى شعر إليوت .

فإذا انتقلنا إلى التورية الساخرة Irony واجهتنا بعض الصعوبات . عندما يقول فلوبير إن إما بوفارى ـ أثناء مرضها ـ أبصرت رؤيا للغبطة السماوية والنقاء قررت ان تعلو إليها ، فإن لغته لا تقدم ـ فى حد ذاتها ـ براهين قاطعة على انه يضمر تورية ساخرة :

«أرادت ان تغدو قديسة . اشترت مسابح ، وارتدت تمائم . أرادت ان يكون فى غرفتها ـ عند رأس فراشها ـ وعاء مطعم بالزمرد لحفظ الذخائر الدينية ، لكى تقبله كل مساء .»

كيف نتعرف على عنصر التورية الساخرة ها هنا ؟ ما الذى يستثير ويدعم الافتراض القائل إن هذه السطور ينبغى أن تقرأ بشئ من التباعد . واستكشاف للاتجاهات الممكنة إزاءها ؟

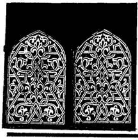
الاجابة هى اننا نعمد إلى النماذج العامة للسلوك الإنسانى مما يفترض اننا نشترك فيه مع الراوى : فالمرء لا يقرر ببساطة ان يغدو قديسا ، مثلما قد يقرر أن يغدو

ممرضة أو راهبة . وحتى لو كانت القداسة مما يتيسر بقرار ، فإن السبيل إليها لا يكون شراء عدة معدات . أضف إلى ذلك ان فكرتنا عن القداسة تتعارض مع الصور العينية التى تتخذها رغبات إما : فالزمرد على وعاء لا يكفل تقدم الروح ، كما أن الوعاء لا يشترى لكى تطبع عليه القبلات .

خاتمة

ويختم كالر كتابه ـ الذى ما عرضنا منه سوى غيض من فيض ـ بقوله إن المشروع البنيوى يحكمه دافعان : أحدهما ذهنى ، والآخر أخلاقى . إننا ، فى التحليل الأخير ، لسنا سوى نسق قراءتنا وكتابتنا . فنحن نقرأ ونفهم أنفسنا إذ نتابع عمليات فهمنا ، وإذ نخبر حدود ذلك الفهم . ومعرفة الذات تعنى دراسة لعمليات الافصاح والتفسير التى تنبثق بواسطتها لتكون جزءا من العالم . يقول بارت : «إن المشكلة الخلقية الأساسية هى أن نتعرف على العلامات أينما كانت ، أعنى ألا نظن العلامات ـ خطأ ـ ظواهر طبيعية ، وأن نجهر بها بدلا من أن نخفيها» . لقد نجحت البنيوية فى إماطة اللثام عن كثير من العلامات ، وعليها الآن أن تنظم ذاتها ـ على نحو أكثر اتساقا ـ لكى تشرح طريقة عمل هذه العلامات . عليها أن تحاول صياغة قواعد المواضعات بدلا من الاكتفاء بتأكيد وجودها . إن النموذج اللغوى ـ حين يستخدم كما ينبغى ـ قد يبين كيف تتقدم ، ولكنه لا يستطيع أن يجاوز هذه الغاية كثيرا . لقد أعان على تزويدنا بمنظور ، ولكننا حتى الآن لا نفهم إلا أقل القليل عن الطريقة التى نقرأ بها .

■ ■ ■ ■



عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط

عرض: حسن البنا

- تأليف أندراس حاموری
- مطبعة جامعة برنستون ـ نيوجرسی ـ ١٩٧٤ م

تأتى القيمة الحقيقية لهذا الكتاب من صدور مؤلفه فيه عن مبادئ البنائية فى تحليل العمل الفنى. ونحن لا يهمنا أن نناقش المؤلف فى البنائية بقدر ما يهمنا الاطلاع على رؤيته لأدبنا العربى القديم وهى رؤية تعد من قبيل القراءة المتجددة والمجددة لهذا الأدب بشعره ونثره.

وطبيعة المنهج تطرح الرؤية النقدية للعمل الفنى ولكنها لا تلزم أحدا بها ، لأنها مجرد رؤية واحدة من كثير يمكن أن يُتَنَاوَل العمل من خلالها . ويذكر المؤلف فى مقدمته أن تحليل الأعمال الأدبية أشبه بالتحليل اللغوى ، لا يجد فيه بعض الناس متعة ، فالمشكلة الواحدة فى مثل هذا التحليل يمكن أن تُحَلَّ بأكثر من طريقة . كما أن بعض الحلول التى يمكن الزعم بجدواها لا يمكن أن تُقَيَّم تقييما صحيحا إلا بعد الوصول إلى حلول لكل المشكلات ، وهو ما لا يحدث أبدا ٧٠٠ ومن هذا المنظور يحدد الأستاذ حاموری طبيعة العلاقة بين النقد والأدب ، فيرى أن التخلص من العيوب التى تضعف النقد الأدبى (من مثل إدخال وجهات نظر ضيقة تنتمى إلى علم النفس ، أو وجهات نظر تنطوى على مفارقات زمنية وتنتمى لعلم الاجتماع) لن يؤدى إلى نهاية الشروح المتعددة للنص الأدبى ، أو توحيد النقد الأدبى ، ذلك لأن التعدد فى الشرح كامن فى طبيعة العلاقة بين النقد ومعنى العمل الفنى . ومما لا شك فيه ، عنده ، أن المتعة الكبرى فى النقد مرتبطة بتميز النقد بهذه الشخصية غير الكاملة .

ويقدم المؤلف مثلا يؤكد به ايمانه بهذا المبدأ الجوهرى فى العملية النقدية ، حيث يقتبس من M. Dufrenné قوله عن راسين :

« لا توجد حقيقة نهائية عن راسين تلزم الناقد بقانون كل شئ أو لا شئ ، ذلك لأن راسين نفسه كمبدأ حقيق ، يجعل كل ما يقال عنه ، مهما كان متنوعا ، حقيقيًّا ، ولكن ألا يُوجد ما يجعل ما يقال عن راسين خطأً ؟ . بلى ، فإن الأقوال غير الحقيقية عن راسين والتى لا تنتج عن قراءة حقيقية لراسين هى هذا الخطأ . وربما بدا أن تنوع الشروح حول راسين شئ ظاهرى أكثر منه حقيق ؛ ذلك لأن جميع الطرق قد تلتق حول نواة من المعنى واحدة لا تُحَطَّم ، ولا تكشِف أبداً عن معنى نهائى يمكن أن نصل إليه » .

ومن هذا المنطلق « البنائى » ، يبدأ المؤلف دراسته . أو قل رؤيته للأدب العربى فى العصر الوسيط (ويقصد به الفترة من العصر الجاهلى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى تقريبا) . ويقسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء تقوم على ثلاثة منطلقات :

أما الجزء الأول فهو « **فى الأساليب والتحولات الأسلوبية** » ، ويندرج تحته ثلاثة فصول عن القصيدة الجاهلية (الشاعر بطلا) ، وعن قصيدة الغزل والخمر (الشاعر مهرجا شعائريا) ، وعن الوصف (نظرتان للزمن) . ويحكم هذا الجزء ، بفصوله الثلاثة ، منطلق تاريخى ، يدفع المؤلف إلى التركيز على التحولات الأساسية التى حدثت فى تقاليد الشعر العربى ، واتجاهاته نحو الزمن والمجتمع ، على امتداد الفترة التى تعد المقياس الحقيقى للشعر العربى القديم كله .

ويثير المؤلف فى بداية كلامه عن القصيدة الجاهلية بعض القضايا التقليدية التى يبدأ بها دارسوا الشعر الجاهلى غالبا كلامهم عن هذا الشعر ، ويردد نفس الملاحظات التى تخص هذه القضايا التقليدية . ولكنه يريد أن ينتهى إلى هدف غير تقليدى عندما يسلم فى نهاية كلامه عن قضية الشعر الجاهلى بأنه مهما كانت الأشعار المزيفة التى ألقاها جامعوا الشعر فى القرن الثامن الميلادى (حوالى الثانى الهجرى) على جمهورهم ، فمن المستحيل أن يشكل ما قالوه كَمّاً متكاملا من الشعر ، مختلفا دلاليا عن شعر الفترة التى كانوا يعيشونها ، دون أن يتاح لهم كَمٌّ معقول من مادة موثقة ، تنتمى إلى العصر الجاهلى نفسه وبناء على هذا ، فإن البحث المباشر للعلاقات بين التقاليد فى الشعر القديم ، والملامح الأسلوبية لهذا الشعر ، وتحولات الروح الموجهة driving للشعر العربى بعد الاسلام ، كلها أمور لا سبيل إلى الرجوع عنها مهما كانت اشارات الشك التى يوجهها دارسوا أدب العصر الوسيط إلى الشعر الجاهلى *.

أما الجزء الثانى من الكتاب فموضوعه «التقنية» ويتكون من فصلين أولها عن «القصيدة وأجزائها» ، وثانيها بعنوان «مبهمات» Ambiguities ويركز المؤلف فى هذا الجزء على بعض مشكلات التكنيك من قبيل الكيفية التى تصنع وحدة القصائد ، والتقاليد الشعرية ، وكيفية معالجتها . ويواجه المؤلف فى هذا الجزء الدارسين الغربيين للأدب العربى منصبا من نفسه مدافعا عن وحدة القصيدة القديمة ، ويضرب أمثلة معظمها من شعر أبى نواس ، ويدير المناقشة فى هذا الجزء من كتابه على محورين يتناول الأول قصائد تعتمد وحدتها على استخدام حيل بلاغية أولية ، ويفحص فى الثانى عددا محددا من طرائق الانتقال والاستنتاج .

* انظر ص ٣٥ حيث يقول إن الرؤية الجاهلية للحياة استمرت فى القرن الثانى الهجرى وكانت من عوامل ازدهار فن نحل الشعر لوجود جمهور فضلوا رؤية الشعراء الجاهليين للحياة ورأوها أكثر نبلا من رؤية معاصريهم

أما الجزء الثالث والأخير من الكتاب فعنوانه «إنشاء القصص» وفيه يكتب المؤلف دراسة عن «قصة رمزية An Allegory من ألف ليلة وليلة» وهى تلك القصة التى تدور حول مدينة النحاس ، ودراسة أخرى عن «الحمال والثلاث بنات» بعنوان «موسيقى الكواكب».

ويعالج المؤلف فى هذا الجزء الأخير طرائق الانشاء (البناء) فى النثر ، متأملا حكايتين من «ألف ليلة» ليكشف عن الانتظام وعدمه فى نفس الوقت .

إن مهمة عرض ومراجعة هذا الكتاب بصورة نقدية تبدو مشكلة حقا ، ذلك لأن المنهج الذى سلكه المؤلف منهج تحليلى ، رغم منظوره التاريخى فى بعض الأحيان ، وفى مثل هذه التحليلات كما قلنا فى البداية ، يصعب التقييم الصحيح . وقد قرأتُ الكتاب واستمتعت بقراءته على الرغم من صعوبة اللغة التى كتب بها ، والتى لاحظها أحد الذين عرضوا لهذا الكتاب من المتكلمين بالانجليزية أنفسهم**. والأحكام التقويمية التى وردت فى المراجعة المشار إليها تجعلنى أوقن بعدم جدوى المحاولة من الأصل ، إذ أن المراجع نفسه يتحرك بين النقيضين فى منطقة النسبية ، وهو بعدُ يصدر عن رأى شخصى تماماً فى الحكم على مؤلف الكتاب ، وربما شجعه على هذا منهج المؤلف نفسه .

وإذا كان من الصعب التحرك فى نفس الدائرة السابقة فإننى أحاول عرض فكرة الفصل الأول بايجاز ، طارحا ـ فى نفس الوقت ـ ملاحظات متصلة بهذا الفصل عن بقية الفصول ، كى يخرج القارئ بفكرة عن الكتاب ، أرجو أن تكون كافية لاغرائه بقراءته ، لأنه يستحق القراءة بالفعل ، على الأقل من جانب المتخصصين .

يميز المؤلف بين شكلين للقصيدة فى الشعر الجاهلى : فهناك قصائد تركز على موضوع واحد ، وأخرى تربط عددا من الموضوعات Motifs *** المتباينة صوريا . ويقول إنه من المستحيل أن نضع جدولا من الموضوعات والحركات Sequences التى تشترك فيها القصائد جميعا ، لأن هذه القصائد تأخذ باستمرار من معين من معين مشترك ، ومع هذا ، فهى أعمال لأفراد من الشعراء . ويضيف المؤلف : ولكن يمكن تجميع الظواهر الملاحظة فى معظم القصائد فى اطار واحد ، حاسم بشكل معقول فى النصف الأول من القصيدة ، وأكثر مرونة فى النصف الثانى منها .

** انظر : J.N. Mattock, Journal of Arabic Literature Vol. VII p. 153, 164.

*** يترجم كمال أبو ديب هذه السمة فى العمل الفنى بـ «خيط معنوى» أو «موتيف» . انظر «نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى» ، مجلة المعرفة السورية ، العدد مايو ١٩٧٨ ، ص ٣١ .

يرى المؤلف أن الموت رابض فى مناظر الحرب أو مظاهر الاستمتاع بفراغ السلم على السواء فى القصيدة الجاهلية . وكثيرا ما استدعى الاعتقاد فى الحياة بعد الموت شعورا بالحزن أكثر من السرور . ولم تكن غياب الدعاوى الدينية لتؤدى ، بشكل يصعب تجنبه ، إلى استغراق كئيب لا معنى له فى فكرة الموت ، ولكن الاحساس بالفناء Mortality هو غذاء الفن ، ومواجهة الموت وجها لوجه هى المهمة الأولى للقصيدة . (ص ٨) . وربما ظهرت هذه المهمة أكثر وضوحا فى ضوء حقيقة مؤداها أن الجسارة والبطولة فى الشعر القديم تنال أفضل تقدير اجتماعى ، خصوصا فى المجتمع البدوى .

ويقترب المؤلف من الفكرة أكثر من ذلك ، ليربطها برؤيته للقصيدة الجاهلية والاسلامية بعد هذا ، عندما يقول إن معاناة الموت هى قَدَر البطل ، والشئ الجوهرى للروح البطولية ليس المبادرة الى القتال ، بل التحلى بسمة الراغب فى الموت ، للسيطرة عليه بعد معاناته ولكن الشعر الذى يتحد فيه الشاعر والبطل يتعرض لمواجهة مشكلة درامية ، إذ لا يوجد شخص يستطيع أن يجرب الموت ، ثم يتكلم عنه ، وإذا كانت سمعة الانسان بعد موته تعنى أن الأحياء يقومون بهذا الدور بدلا من البطل ، فإن هذا من قبيل التحايل على حل المشكلة . أما الاجابة النموذجية فى القصيدة لهذه المشكلة فهى اجابة مختلفة ، حيث يندمج الشاعر فى أعمال تُشْعِر القارئ بموازاتها للموت البطولى ، فتصبح أمثلة للأريحية والاقتداء والبذل .

إن الكرم غير المحدود ، إذن ، أحد هذه الأعمال التى يستغرق فيها الشاعر ، وهو كرم يرتفع فوق معنى الرحمة وفوق قيمة التكامل الاجتماعى ، ويصبح تحطيما لما يمكن أن يحتاجه المرء لقوت غده «أهلكتَ مالا لو ضننت به» ، كما يقول تأبط شرا (المفضليات ١ : ٢١) .

وتأتى مظاهر الشرب هنا أيضا ، «فإذا شربت فإننى مستهلك مالى» ، كما يقول عنترة فى معلقته . وتبرز أهمية هذه المبادئ حول فكرة الكرم فى الشعر القديم ، عندما نتتبع تحولاتها فى الشعر بعد الاسلام وتنعكس الأريحية ، فى الشعر ، على التوازن بين الانفاق والامساك ، وهما قطبان يفيد المؤلف فى تحليلها من أفكار جستر Gaster عن الشعائر الموسمية المتصلة بالجدب والخصب.

ويقارن المؤلف بين النموذج الرُّواق والنموذج البطولى فى الشعر العربى القديم ، من حيث تعاملها

مع هذه الثنائية التى ينقلها إلى معنى الألم والسرور ؛ إن النموذج الرواق غير قادر على الانسحاب من الألم والسرور أو (اللذة الحسيه) فإنه يحقق توازنا بينهما عندما يمنع نفسه من الإستغراق التام فى هذه الإحساسات أو الإذعان الكامل لها ، يصبح مستغرقا ومأخوذا بهذه الاحساسات . أما النموذج البطولى فيتميز بموازنة تنتج عن الوسيلة الأخرى الوحيدة أى الرغبة فى أن تكون مأخوذا فى كل الأحوال ، السارة والمميتة على السواء . (١٢)

وينتقل الأستاذ حامورى بعد هذا كله إلى التساؤل عن العلاقة بين مكونات الجزء الأول والثانى من القصيدة ، طارحا أسئلة من قبيل : هل محض الصدفة هى التى أدت إلى اطراد مكونات الجزئين على هذا النحو ؟ وهل يمكن أن نفترض أن مفردات القصيدة قد تطورت وازدهرت من خلال عدد من الموضوعات Motifs الحية والمنتظمة بنائيا ؟

وهو يستخلص من عدد كبير من القصائد الجاهلية (فى المفضليات أساسا) أن الكثير من القصائد المعقدة تفتتح بالنسيب ، ويتلو هذا القسم وصف مفصل للناقة . إلا أن بعض هذه القصائد تحتوى فقط على وصف خالص لرحلة الشاعر فى الصحراء وفى الأوقات المتأخرة ، عندما أصبحت القصيدة بشكل أساسى مديحا للمدوح ، تحول النظام فى القصيدة إلى نسيب ـ رحلة خلال الصحراء المحفوفة بالمخاطر إلى مكان الممدوح ـ ثم المدح . وهذا هو ما يذكره ابن قتيبة فى القرن الثالث للهجرة . إن فكرة الرحلة ماثلة فى القسم الخاص بالناقة من القصائد القديمة ، ولكنها تعتمد دائما على وصف الناقة وتدخل فى الحديث عن الحصان ونادرا ما تتمتع بوجود ذاتى ، أو ترتبط بهدف محدود . (ص ١٣ ـ ١٤) .

والموضوع الأساسى فى النسيب هو تيار الزمن ، الذى يكبح جماحه فيما يتعلق بعاطفة الحب ، فى مقابل الزمن الانسانى والدائرى الذى يخفف من وطأة هذه العاطفة .

وعلاوة على هذا فإن المنازل المهجورة بمثابة تجسّد لحياة الترحل التى تفرض اللقاء والرحيل (الوداع) ، وهما الموضوعان اللذان يعالجهما النسيب . وعندما نقدر أن الشعراء لم يكتبوا نسيبا أبدا فى زوجاتهم (ليس اشمئزازا من الزواج بقدر ما هو جرى على الاسلوب المتبع) ، بل يختارون دائما نساء كتب عليهم فراقهن فى النهاية ، نرى الاطار (السيناريو) المناسب تماما لموضوع الفراق داخل الأطلال ، وينبع هذا الاطار من أن الحاجة إلى الاحتفاظ بالحياة تجعل الفراق أمرا لا مفر منه . (ص ١٨) .

وعندما يكون موضوع الأطلال موجودا فهو يؤكد العلاقات المكانية والزمنية فى مقدمة القصيدة ، وتعتبر الحركة الزمنية اللا ارادية للنسيب فى اتجاه اللانهائى (الفراغ) Kenosis موازية بشكل أساسى لحركة ارادية ، دون مقصد معلوم تنتهى إليه رحلة الناقة Destination وهذه الحركة موجودة فى القسم الخاص من القصيدة (ص ١٩) .

وفى قصائد الأطلال ، تقدم هذه الموازاة (الثنائية) بطريقة منظمة بشكل خاص . ولا يحتوى الزمن الحاضر ، فى منظر الأطلال ، مضمونا مؤثرا يمكن الكلام عنه ، ولكن الماضى مثقل بعبء خاص فى مقابل الحاضر الغامض ، غير الواضح فى معالمه إلا فيما يتصل بالذكرى . والشاعر يصل إلى قفر ولكنه قفر مألوف لديه ، ولا أحد يخبرنا عما جاء به إلى هذا القفر ، ولا نعلم أبدا كيف قضى حياته ، منذ أن رأى هذا المكان آخر مرة . بهذه الطريقة يُغَطَّى الفراغ اللانهائى الفضاء Emptiness ، فى نهاية الأمر ، عمقا فى الزمن . (ص ١٩) .

ومن ناحية أخرى ، يميل المكان إلى أن يكون محددا تماما ، فأسماء الأماكن مذكورة غالبا ، ونتيجة لهذا ، فإن الحركة الهائمة بلا هدف والمتضمنة فى قسم الناقة مثيرة للانتباه إلى أكبر حد ، من حيث تعلقها بمكان معين فى الأصل . وأكثر من هذا ، فإن الأطلال هى النقطة التى يتقابل فيها الزمانى والمكانى من القصيدة وليس من قبيل الصدفة أن يتميز الانتقال من موضوع الأطلال إلى موضوع الناقة بميل إلى تأكيد «التنازل عن الحق» ، كعمل من أعمال الارادة ؛ فالخبرة المتكررة الأرادية للفراغ الزمنى Temporal Kenosis الذى لا تستطيع الارادة أن تلعب فيه دورا على مستوى المكان ، تنطوى على تفضيل لذلك الاطار بمفرداته عن الموت والخسارة الارادية . (ص ١٩) .

وفى الثلث الأخير من الفصل يربط المؤلف «الثنائية» التى استعارها من جستر حول الشعائر الموسمية للجدب والخصب بثنائية المرأة والناقة فى القصيدة الجاهلية ، حيث تصبح المرأة والناقة أيقونتى القسمين الخاصين بالنسيب والناقة فى القصيدة . ويقول إن كلاً من المرأة والناقة يلعب دورا بارزا معنى فالتقابل بينهما يشير إلى مبدأىْ النظام فى القصيدة ؛ من حيث أنهما إعادة تمثيل إستعارى تغدو المرأة فيه رمز الحركة اللاإرادية نحو الفضاء من خلال الزمن ، وتغدو الناقة رمز الحركة الإرادية نحو الفضاء من خلال المكان . ومن هنا تمثل الناقة والمرأة تحققا لتوازن تستخدم فيه الثنائيات المتقابلة ؛ حيث تغدو المرأة ممثلة للحياة الرخية ، وتغدو الناقة ممثلة للجهد والشدة ؛ ولا جرم فالأولى رخصة هنية ، والثانية (الناقة) صلبة ضامرة

ويؤدى الربط بين هذه الثنائية الشعائرية والثنائية الفنية إلى اعطاء القصيدة الجاهلية وظيفة شبه شعائرية (ص ٢٤) ، تأتيها من تميزها بخاصية أخّاذة فى الأدب العربى القديم وهى تكرار صفحات وصفية مترعة بالوصف الذى يتميز عموما بأنه (ا) ثابت ، و (ب) مُجْهِد ، و (ج) يمكن التنبؤ به . وهذه المميزات هى العامل المشترك الذى يربط بين الآداب الكلاسيكية والأساطير القديمة على وجه العموم .

ويختم الأستاذ حامورى هذا الفصل الشيق عن القصيدة الجاهلية والشاعر الجاهلى باقتباس من فريدرك شليجل فى أحد كتبه المبكرة ، يقول : «باستثناء اليونان فإن جميع الأمم (البربرية) أو المتحررة ، تعالج الفن كعبد لواحد من اثنين هما : الاحساس أو العقل» . ويرى الأستاذ حامورى أن القصيدة العربية تجمع بين كل من الاحساس والمنطق فى مواجهتها للدهر (بمعنى الزمن والقابلية للتحول أو الصيرورة) الذى يحكم العالم غير مكترث بالسلوك أو العقل الانسانى . وكى يحقق الشاعر الجاهلى التوازن داخل القصيدة فإنه يسلم نفسه إلى الخبرة الارادية للامتلاء ، مثلما يسلمها إلى الخواء ، فيسلمها إلى الربح والخسارة على حد سواء . ولمّا كانت الخبرة الارادية للخسارة (إذا قدّر لها أن تكون خسارة) يجب أن تتجاوز المصلحة أو الفائدة الاجتماعية ، فإن الشاعر الذى يبنى نموذج التوازن مضطر إلى تقديم أعماله فى وضع يحاسبه فيه ممثلو المعيار الجماعى . ولذلك فقد كان الشاعر الجاهلى يرى العالم ، حتى وهو فى وسطه ، كما لو كان يراه من قمة جبل ، فى لمحة واحدة ، تجمع بين الظل والضوء ، فى هدوء المراقب والمنغمس فى نفس الوقت .

أما بعد الاسلام فقد توقفت الحياة البطولية فيما يرى المؤلف ، عن أن تكون خبرة انسانية متماسكة ومتوازنة ، على نحو ما كانت قبل الاسلام . ولم تعد الحياة والموت طرفىْ نقيض ، وإنما صارا مرحلتين تتبع كل منهما الأخرى ، فتفضى إلى الجنة أو إلى الجحيم . وعندما ينكسر النموذج البطولى على هذا النحو لن يكون هناك مبرر للشعر ، كى يعكس مثل هذا النموذج . يضاف إلى هذا نهوض النثر ليسد هذه

الفجوة متمثلا فى القصص (التى يعالج المؤلف اثنين منها فى آخر جزء من كتابه) وقد أشرنا من قبل إلى افتقاد الناس بعد الاسلام إلى هذه الروح، الأمر الذى كان من عوامل تزييف أو نحل الشعر الجاهلى فى القرن الثانى والثالث الهجرى، لكن المؤلف لا يكتفى بذلك وانما يمضى إلى تأمل ما حدث من تحول فى طبيعة الشعر بعد الاسلام، حيث يلاحظ فى شعر العذريين ظهور شكل جديد من الرغبة فى اللا نهائى، (ص ٣٨) وهو الشكل الذى تبلور فى (قصيدة الحب) الغزلية، والخمرية.

ويحلل هذين الشكلين فى الفصل الثانى كله فى ضوء الثنائية التى بنى عليها مناقشته للقصيدة الجاهلية فى الفصل الأول. وينتهى إلى أن الخسارة، فى القصائد الاسلامية (الخمرية عند أبى نواس)، تتقبل بشكل ارادى، والخطر يُغَازَل، والنتيجة توازن وأمن عاطفى، حيث يتم التغلب على الفجيعة بالسعى الملئ بالرغبة فى أمان زائف من الزمن، والنتيجة نصف واحد للتوازن: دور المهرج الطقوسى. والنصف الآخر قانون المسلم الأزلى.

وفى الفصل الثالث «الوصف: نظرتان للزمن»، يتعرض المؤلف للقصائد التى تأخذ الزمن كوسيط لتوازنات متعددة، وتنقسم القصائد التى يناقشها المؤلف إلى قسمين: فى مجموعة القسم الأول يخلص الشاعر الزمن تماما أو يذيله، وفى مجموعة القسم الثانى يستسلم الشاعر بكل وجوده للزمن. ويأخذ المؤلف أمثلته على القسم الأول من الصنوبرى أما القسم الثانى فيأخذه من ابن المعتز.

ومها يكن من أمر فقد كان المؤلف دائما يقيم مقارنات بين طبيعة الشعر البدوى والمجتمعات البدوية بشكل عام وطبيعة الشعر الجاهلى، وتمتد هذه الملاحظة إلى تأمله للطبيعة الشفهية للشعر الجاهلى وما انتهى اليه من مقارنة بين هذا الجانب من الشعر الجاهلى والأدب الشفاهى فى المجتمعات الأخرى وذلك شئ مهم ومفيد فى تحليل مثل هذه النصوص **القديمة، وهو، بعد يتعلق بطبيعة المنهج البنائى الذى تأثر به المؤلف تأثرا واضحا، فقدم نموذجا مغايرا للصورة التقليدية عن دراسة المستشرقين للشعر العربى القديم.**

عبد الفتاح رزق

و (بداية اللعبة) الفنية

الدكتور سيد حامد النساج

شهدت الشهور الأولى من الثمانينيات ، والشهور الأخيرة من السبعينيات ، نشاطاً متزايداً فى مجال القصة القصيرة . وإن بدا للبعض غير ذلك . مما يجعلهم بين الفينة والفينة ، يطلقون ما يحلو لهم من مصطلحات ونعوت ، على غرار : أن القصة القصيرة فى أزمة ، وأنه لم يعد ثمة من يعيد إليها ازدهارها ، أو من يحل محل روادها . إلى غير ذلك من الأحكام التى لا تستند إلى رصد حقيق ، ومتابعة آنية ، وتأمل نقدى واع ، وحرص شديد على الاكتشاف .

ومن الظواهر اللافتة ، أن الفترة الأخيرة أفرزت عدداً من الشباب الذين بدأوا يخطون أولى خطواتهم نحو كتابة القصة القصيرة . ظهرت أسماؤهم وقصصهم فى صحف «الأهرام» ، و«الأخبار» ، و«المساء» ، ومجلات «آخر ساعة» و«روز اليوسف» و«حواء» ، ثم المجلات المتخصصة فى نشر القصص «كالقصة» و«عالم القصة» . ومن قبل قدمت «الكاتب» على صفحاتها عدداً وافراً من القصص ، لعدد كبير من الشباب الجدد ، الذين ينشرون لأول مرة . وكل المطلوب مّمن يعنيهم أمر الأدب والأدباء ، هو أن تتاح لهؤلاء فرص النشر المتصل ، مع التوجيه النقدى الموضوعى .

ولا يخفى أن من شباب كتاب القصة القصيرة من بلغ به اليأس من النشر حداً جعله يطبع قصصه بطريقة خاصة ، وفى أعداد محدودة ، وعلى نفقته المحدودة مادياً . وربما سبب له ذلك ضيقاً واضطراباً فى حياته . بل إن منهم من طبع قصة قصيرة واحدة ؛ إذ الأهم ـ فى نظرهم ـ هو أن يعبر الواحد منهم عن وجوده ، وعن رؤيته ، وعن قدراته ، مهما تعسفت معه دور النشر العامة والخاصة ، وضاقت به صدراً ، أو وقفت إمكانياتها حائلا دونه ، وهى مسألة مرتبطة بما نقرؤه من نشرات غير دورية مثل : «مصرية» ، و«الشارع» ، و«آفاق ٧٩» ، و«أصوات» ، و«القاهرة ٨٠» ، وغيرها فهناك قصص قصيرة منشورة على هذا النحو ، مثل قصة «الثمام» لأسامة خليل ، و«الخصبة والجدبة» لسلوى بكر ، و«السقف» لفؤاد قنديل ، بل إن هناك من ينشر مجموعة قصصه على نفقته الخاصة ، كذلك الذى يفعله شباب القصة القصيرة فى الاسكندرية ، مما جعلهم ـ فى السنوات الأخيرة ـ يثبتون حضوراً حقيقياً ، ويتحركون حركة إيجابية نحو الأفضل من النتاج .

ومع ذلك كله ؛ فإنه ليس كل شاب قادراً على أن يقتحم صعاب الطباعة والنشر والتوزيع ، والإعلان عن نفسه ، والدوران حول الأجهزة ، أو دور الصحف ، أو ردهات الإذاعة والتليفزيون .

وما أشرنا إليه ليس إلا جزءاً من حركة القصة القصيرة فى هذه الأيام ، فضلاً عن صدور مجموعات قصصية لأجيال متعددة من كتابها . فقد أصدر محمود البدوى مجموعتى (**الظرف المغلق**) و (**صورة فى الجدار**) ، وأصدر سعد حامد (**أمسية للحب**) و (**الخوف من الحياة**) ، وأصدر محمد كمال محمد (**الأعمى والذئب**) و (**الحب فى أرض الشوك**) ، وأصدرت سكينة فؤاد مجموعة (**ليلة القبض على فاطمة**) ، ونبيل عبد الحميد (**الدوران حول السور**) ، وعبد العال الحمامصى (**هذا الصوت وآخرون**) . وأحمد عادل (**رجل فى فقاعة**) ، وفؤاد قنديل (**كلام الليل**) ، وعائشة أبو النور (**ربما تفهم يوماً**) ، ومصطفى عبد الوهاب (**أحزان عبد الجليل أفندى**) ، ومحمد جابر غريب (**أنشودة للحياة**) و (الليل والصمت) ، إلى غير ذلك مما أصدره كتاب القصة القصيرة فى الإسكندرية والمنصورة .

وقد أسهم الكاتب القصصى عبد الفتاح رزق فى حركة القصة القصيرة هذا العام . إذ أصدر فى يناير ١٩٨٠ مجموعة قصصية بعنوان (**بداية اللعبة**) . وهى خامس مجموعة يصدرها بعد : «**باب ١٤**» ١٩٦٠ ، و«ع **الربابة يا زمن**» ١٩٦٥ ، و «**ولا فى الحواديت**» ١٩٧١ ، و«لوكاندات كلوت بك» ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى ثلاث روايات طويلة هى : «**حديقة زهران**» و«**الوليمة**» و«**الجنة والملعون**» ، وكتابين فى أدب الرحلات هما : «**مسافر على الموج**» و«**رحلة إلى شمس المغرب**» .

ومع كل هذا فإنك لا تجد له ذكراً فى الدراسات التى تتناول فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو فن

القصة القصيرة ويبدو أن بعض النقاد ـ إزاء كم عطائه وقدم تاريخه الأدبى ـ لم يهتد إلى جيل معين ينسبه إليه ، أو إلى اتجاه محدد يصنفه فى ضوئه ، فالتزموا الصمت حياله ، على الرغم من أنه بالغ الحرص على إثارتهم .

وفى تصورى أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التى شهدت نتاجه . وإنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائداً فى الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة . ثم مالبث أن أخذ نفسه وفنه بجد وصرامة ، بحثاً عن «شكل» قصصى يبتعد به عن «الحدوتة» ، ويكون أكثر إحكاماً ودقة . وهو ما يزال مستمراً فى بحثه هذا . محاولاً فى كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئاً متطوراً خطوة عن سابق خطواته التى خطاها . وحرصه على التجديد يبعث على التفاؤل بأنه سوف تكون له معالمه الفنية الواضحة فى مستقبل القصة القصيرة المصرية .

وهذه المعالم ستكون محصورة فى «الشكل» الخاص بالقصة القصيرة أولاً وقبل أى شىء آخر . إنه يبدو مهتماً ومشغولاً بالشكل وحده ، حتى أصبح غاية فى حد ذاته . فالقصة المحكمة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه ، وقد فاق فى ذلك أقرانه . ويبدو أنه كان يخطط لذلك منذ بدأت اللعبة الفنية عنده . سوف نقوم الآن برحلة قصيرة فى عالمه . قد تكون **(بداية اللعبة)** فيها هى نهاية المطاف .

• • •

تختفى صورة القرية المصرية ، والفلاح المصرى . من قصصه القصيرة . ولا ظل للعمال أيضاً . وظلت السيطرة ـ فى البداية ـ للبيئة الساحلية ، وللمدن التى تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط . وبخاصة مدينة الاسكندرية التى تبسط ظلها على تشبيهاته وصوره ، والتى تدور حولها بعض القصص : (طبعاً ستقول لى يعنى هو أنت أصلك من الريف .. ما انت من مدينة برضه .. من اسكندرية .. آه .. معك حق .. ولن أجادلك فى الفرق بين الصخب هنا وهناك .. لأنى فى الحقيقة ربما يغلبنى الشعور بالحنين إلى الاسكندرية .. إلى أهلى هناك)(١) .

إن معظم قصص مجموعته الأولى «باب ١٤» مستمد من حياة الناس فى الاسكندرية . وكذلك قصص «الشقيقان» و«البحر لا شاطىء له» وغيرهما من مجموعة (ولا فى الحواديت) . لعله كان حريصاً على إظهار ذلك فى بداية حياته الأدبية . يقول : (واقترب منها بجلبابه الذى تفوح منه رائحة السمك مختلطة برائحة ماء البحر .. وقد اتسعت فتحتا أنفه . فبدتا وكأنهما عيون صغيرة أعدت لصيد «البسارية» . وصغرت حدقتا عينيه ، وإن ازداد بريقهما ، واتخذت شفتاه المفتوحتان شكل قارب صغير)(٢) . ويقول : (تهتز فى مشيتها كالسمكة الآروس المفضضة)(٣) . وهكذا يجرى أسلوبه ، وتأتى صوره وتشبيهاته .

اختار من هذه البيئة بعض الشخصيات التى تعانى فى حياتها اليومية من أجل لقمة عيش . وقدم صوراً وصفية لهذه الشخصيات ، بشكل لا عمق فيه ، على نحو يدل على أنه لم يكن مؤمناً بقضايا الطبقات المطحونة ، ولم يكن على دراية حقيقية ووعى تام بأبعاد مشاكلها الواقعية ومآسيها الحياتية . وأظن أنه كان يجارى «المودة» فى تلك الأيام ، حيث كانت القرارات الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ ، وحين كان الكتاب يتبارون من أجل تطبيق الواقعية الاشتراكية فى قصصهم ورواياتهم .

دليلنا على ذلك ، أن النماذج التى قدمها سطحية ، غير مقنعة ، وأنه لم يستمر فى هذا الاتجاه الفنى والموضوعى نفسه بعدئذ ، إذ مما يثير الدهشة حقاً ، أنه عكف على التجديد فى **«الشكل»** دون أدنى التفات إلى المضمون . فى حين أن الواقعية الاشتراكية ـ آنذاك ـ لم تكن تحتفل بالشكل ، لأنها أعطت كل اهتمامها للمضمون .

وأنت تقرأ قصص **«شجرة الجميز»** و **«أم العربى»** و **«الضنا غالى»** و **«مشكلة صغيرة»** و **«الدكان»** ، فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش هى وبناتها أو هى وابنها . حتى بطلة قصة «أشواق» تمارس الخطيئة ـ كوسيلة ارتزاق ـ لتطعم أخواتها ، فهى لا تضمن الغد الذى قد يغريها بالاستقرار ، فى ظل زوج آمن)(٤) .

والمرأة المكافحة هى الوجه المفضل لديه . والشخصية المحورية التى دارت حولها معظم قصصه الأولى . ولاشك أن لهذا النموذج بالذات ارتباطاً ما باهدائه المجموعة القصصية التى تغلب عليها صورة المرأة المكافحة . إنه يهديها (إلى أول من علمنى القراءة وأول من قرأ لى .. إلى أمى) .

ومع ذلك فإنا لا نزعم أنه اعتنق فكرة معينة ، أو أنه آمن بعقيدة ثابتة ، راح يكتب قصصه القصيرة على هديها . فلا انحياز للفلاحين ، أو للعمال ، أو لصغار الموظفين ، ولا إيمان بفكرة ما ، فلسفية أو سياسية ، كغيره من الكتاب . فقد كان محمد أبو المعاطى أبو النجا يجرى قصصه الأولى حول فكرة مجردة . كما أن كلاً من ادوار الخراط ويوسف الشارونى كانا يهتديان بفكر جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وألبير كامى .

وهو لا يسعى إلى استبطان النفس البشرية ، واقتحام أعماقها الداخلية . أو التركيز فى اللحظة الشعورية بحيث ندعى أنه اتجه إلى الوجدان . وخاطب العاطفة ، من خلال انفعالاته هو وأحاسيسه هو . كذلك فإن قصصه القصيرة لا تنغمس فى قاع المجتمع ، لتكشف عن صراعاته وتناقضاته ، فى ثوب فنى محكم النسج . بحيث نصفه بأنه كاتب واقعى يتوسل بالفن الجيد .

ولكنى أزعم أنه أراد أن يتجه وجهة خاصة ، بعد ترديه فى المجموعة الأولى ، وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سبقوه على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصريه من كتابها ، فاستهدف تقديم وجبة غير دسمة فى إناء مذهب ، أو بمعنى آخر ، رغب فى إمتاع القارىء فنياً كى يدفعه دفعاً إلى التفكير طويلاً فى الكيفية التى تمت بها هذه المتعة الفنية الخالصة ، التى لم تهبط بذوقه ، والتى رفعت من قدر كاتبها فى نفس الوقت .

كان «الشكل» هو هذا الوعاء أو الإناء . وقد جهد الكاتب فى صقله وتجويده ، وفى سبكه وصياغته ، حتى غدا النظر إليه متعة فى حد ذاتها ، تغنى عن البحث فيما وراء هذا الوعاء ، وكأن الناظر إليه إزاء تحفة فنية نادرة . والمتعة هنا لا تحققها اللغة الفضفاضة ، ولا الخيال الجامح اللا محدود . ولا حكايات الحب اليوتوبية ، ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تتأتى من جودة الخامة ، ودقة الصناعة . ومهارة التشكيل ، وانسجام الجزيئيات بعضها مع البعض الآخر . نجد هذه المتعة الخالصة فى قصص : ليلة الفأر ، الأحمر يناسبنى ، لعبة الشىء السهل ، بداية اللعبة ، النجدة ، حلاوة عندما نفرح ، إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا تعرفه . وقصص أخرى كثيرة تضمها مجموعاته المعروفة .

وتبدأ أولى خطوات المتعة الفنية مع عنوان القصة . إنه يجتهد فى أن يكون العنوان مبتكراً ، يحمل إشعاعات رمزية أحياناً . ويعبر عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة [illegible] . ويدفع إلى الإثارة والدهشة أحياناً أخرى . أو تراه يؤكد حقيقة كانت خافية . مثل هذه العناوين : **«شعيرات بيضاء فى منبت الذقن»** . **«العبيد ذبحوا الشمس»** ، **«الكلب ينفخ فى المزمار»** ، **«الثعبان لا يغير جلده»** ، **«الرجل الذى يريد أن يفقد ذاكرته»** ، **«رجال بلا عيون»** ، **«عندما تولد الرياح»** ، **«ربع ساعة قبل الحادثة عشر»** .

والمتأمل فى القصص التى اختيرت لها هذه العناوين . سوف يلاحظ أن الكاتب عانى طويلاً من أجل تكوين العنوان ، وتشكيله ، وخلقه ، بما يتلاءم وجو القصة العام ، أو الرمز الذى تتوسل به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة فى بناء القصة القصيرة ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصه القصيرة دقيقة وموفقة فى أداء مهمتها .

وفيما يتصل بهذا الجانب ؛ فإنا نلاحظ أنه كان جريئاً حين أقدم على تأليف عناوين مطولة ، غير تقليدية . ومعروف أن معظم كتاب القصة القصيرة ، كانوا يلجأون إلى اختيار العناوين المختصرة ، التى لا تتعدى كلمتين اثنتين : فعل وفاعل ـ مبتدأ وخبر ـ صفة وموصوف ـ جار ومجرور .

من ناحية أخرى ، نجده يلتقط مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يجعله عنواناً مثيراً ؛ فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شىء جديد جداً لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . مثل «غالى يابوى» ، «أضعف خلقه» ، «ولا فى الحواديت» .

أما كلمات الابتداء ، والفقر الأولى فى قصصه ؛ فإنها الخطوة الثانية لإمتاعنا كقراء . وهى ـ فيما يتضح للدارس المتأمل ـ تستغرق منه وقتاً وعناء . وقد استبعد تماماً اللجوء إلى طريقة السرد المعروفة . قلما نجده يستخدم الفعل الماضى «كان» و «كنت» ، أو يلجأ إلى ضمير المتكلم . وقلما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الراوى ، الكاتب . ومما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه القصيرة ، اننا لا نجدها متشابهة ، أو متقاربة أو تجرى على وتيرة واحدة . فلكل قصة بدايتها التى لا تصلح إلا لها . وهى مجدولة جدلاً محكماً بطريقة بعيدة عن الافتعال .

فى قصة «غالى يابوى»[٥] يبدأ بداية متفقة مع الشخصية التى تؤدى دور الراوى من ناحية ، والتى لها دور أساسى فى الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة نابع من طبيعة البيئة التى نشأت فيها الشخصية ، ومستمد من القصص الشعبى فى هذه البيئة ، ومن الشكل الفنى الذى ينتظم حكايات الراوى الشعبى وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل فقرة جديدة بـ«غالى يابوى» وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية فى اللحن الواحد . لتصل ما كان بما سوف يكون ، ولتستبقى هذا الانسجام الموسيقى : (غالى يابوى .. ربيت ولقيت .. ويوم أراد الأعادى أن يشمتوا فيك ، ضممت ابنك إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله : «يا مصطفى أنت ولدى . أنا صح خلفتك» . غالى يابوى والله غالى .. والحكاوى كانت كثير ، وأولها كان يوم ما لاقت أم الرجال خالقها .. ما فاتت من الولادغير تلاتة ، والبيت من بعدها ما عرف حرمة .. وبعد الأربعين بيوم واحد .. دخل صاحب وفى يده اليمين صبية مليحة . «مسعدة» من اليوم ملكك . هدية تحت رجليك تخدم وما تطاول . قالها الصاحب وسنه ضاحك ، لكن فى قلبه طمع باكى . فدادينك التلاتين تطرح النوار ، وفى قطفها وقناويها تسرح الأطماع . من بعد ما تخلف مسعدة منك ، وأنت يا بوى عديت من السنين ستين . سنة وخلفت منها واحد . ومهما تعد سنين بعدها ، مازادوا عن اثنين ! وكل من رأى حرمتك من الأهل يقوم «لسه صغار . والظهر جنبها محنى» . والله غالى والصبية عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكذبه واصل : «أخاف على ولادى من الزمن . أخاف عليهم من اخواتهم الكبار . أخاف عليهم من ذلة الحاجة» .)[٦] .

الصعيدى العجوز يتحدث ـ هنا ـ وكانه يحكى حكايته إلى كل الناس ، بادئاً بنفسه وبابنه مصطفى ، ومنتهياً بابنه وبنفسه أيضا ، مفصحاً عن عمره ، وعن حالته الصحية والنفسية والمادية ، وعن طمع الآخرين فيما يملك . وبداية الحدث ، والارهاصات التى سبقته . وكيف دخلت مسعدة حياته ! ومن هى ؟ وما صفاتها الأخلاقية ، والخلقية ، وما هو السر الخفى الذى تتستر وراءه ، وما نوع العلاقة التى تربط بينها وبين زوجها المسن ، وبينها وبين أولاده . وما نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد النهاية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود هو التفرقة بينهما . وهناك «حوار» غير تقليدى ، أدركناه دون أن يعينه الكاتب ، أو يشير إليه بـ «قال» و«قالت» و«قالوا» . فلأهل مسعدة رأى عبروا عنه ، ولمسعدة رأى صرحت به ، ولأهل النجد موقف أعلنوه ، لكن ذلك لم يأت نشازاً حتى لا يفسد النغمة الواحدة واللحن المحدد .

لون ثان من ألوان السرد والعرض ، الذى تكشف عنه فقرة البداية ، تشدنا إليه بدايات راوٍ شعبى من الدلتا ، يحكى حكاية ذله ، بسبب خيانة أهله وخله . فقد مرض الفتى مرضاً تصوروا معه أن الشفاء مستحيل ، فعملوا على أن تتزوج امرأته بأخيه . وفى ليلة الزفاف يموت الأخ ، ويبقى الزوج ـ المريض ، ليبكى الوفاء والحب والأهل ، (ياليل .. يا عين .. يا ليل .. ولا كل من قال «ستار يا ليل» .. ستار ، ولا كل من شرخ سكونه يبان له نهار ، ولا كل من رأى الحلم يسمع كلمة «خير» ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدقها إلا قليل الحيلة ، إن قال «ياليل» . يكون جواب الليل على ليله . غاب القمر يا عين ، والشجرة شربت جذورها . وما ظهر على فروعها التمر ! الشجرة «حرمة» ما انتفخ لها بطن . يا ليل . وياعين عارف إن الليالى لابد وأن تظهر أواخرها ، وعارف إن الدنيا ـ أبداً ـ ما ضاع خيرها لكن مناى أغنى : يا عين .. يا نهار ! أنا كنت زين الرجال . واسأل الرجال عنى ، اسمى لو سمعه «فرعون» تنشق بحور ظلمه ، أما ولو سمعه «الجدع» صدره عمره ما يغمه)[٧] .

وتظل هذه النغمة الموسيقية سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا نقرأ قصيدة شعرية . اختار الكاتب صيغة الموال لتناسبها مع مأساة البطل العصرى الحزين . التى تكاد تتشابه مع مأساة «أيوب» المصرى الصابر ، مع الفارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا : (ضاع الوفا ، ضاع حتى الطمع ، وبقيت أنا وانت ومرضى . واليوم.ما أقبلك أنا ومرضى . كفاية أغنى المواويل . ويا ليل . ويا عين . ولا كل من قال «ستار يا ليل» ستار . ولاكل من شرخ سكونه يبان له نهار . ولاكل من رأى الحلم يسمع كلمة «خير» .)[٨]

ولاشك أن التفكير فى البدايات الفنية الملائمة لجو القصة ، ولشخصيتها الرئيسية ، ولحدثها الأساسى ؛ يستغرق من الكاتب وقتاً طويلاً ، ومعاناة أطول . ثم إن الدقة الفائقة فى اختيار كلمات البداية ، وتوليفها ، واحداث انسجام بينها ، وقيادها لفقر القصة حتى كلمات النهاية ؛ كل هذا دليل مهارة وذكاء . وسنجد أن كل بداية نابعة من المناخ السائد فى القصة ، وممزوجة بعنوانها الفنى المختار . تقول كلمات مقدمة قصة «**الكلب ينفخ فى المزمار**» .

(يحكى أنه كان لأمير قصر ، وللقصر بواب ، وللبواب كلب ! والكلب ـ والحق يقال ـ ليس ككل الكلاب ، مغرور القامة بالعرض والطول ... ذيله مشرع فى الهواء قليلاً ما يهتز ، أما لون عينيه فكان ـ للعجب ـ أزرق ! . الأمير ـ بعكس السنوات الماضية ـ نادراً ما يظهر فى الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب فتاة تحب صياداً فقيراً ، والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيراً ما تملأ الدموع عينيه الزرقاوين فيقبع على الأرض عند أقدام سيده فكأنه تمثال وكأنه ـ وللعجب ـ يفهم ، ويدرك أن الأمير لن يسعده إلا أخذ الفتاة من الصياد ، وأن المطلوب منه ـ إذا استطاع ـ أن يقفز فى إحدى المرات ، فيمسك بين أنيابه رقبة الصياد ويمزقها شر ممزق !)[٩] .

لما كان العنوان موحياً بعدم المعقولية ؛ فإنه استعان بالوسائل التى استعانت بها ألف ليلة وليلة ، المليئة بمثل هذه الصور . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر فى الذهاب بعيداً حيث لا يعرف «الأمير» و «الكلب» أزرق العينين ، والبواب الذى غالباً ما يندهش بلا اندهاش يفتح فمه فتحة صغيرة ينفث منها تياراً شديدا من البلاهة الدافئة ، وقد ابتعد بالزمان وبالمكان وبالحدث وبالشخصيات .

أول جملة فى القصة تلحم أبعادها الثلاثة : الأول ، بالثانى ، بالثالث . وتربطنا نحن القراء بها ، وتشدنا إليها . ثم يأخذ الكاتب فى جذب الخيط الثالث «الكلب» ، ليبدأ به عملية النسج . ذلك أنه نقطة

لارتكاز الأولى فى العنوان أولاً ، وفى القصة بعدئذ . ثم يكون دور القصر لارتباطه بالأمير ، ودور البواب الحارس للقصر وللأمير . فالكلب هو الحارس للبواب وللأمير وللقصر فى آن واحد . وتبدو هذه الخيوط فى الفقرة الأولى وكأنها شباك صياد طرحها لتغرى السمك بالدخول فى ثناياها . وهى شباك محكمة ، مصنوعة جيداً ، قوية . وقد طرح الكاتب . شباكه ثلاث مرات . فى ثلاث فقر ، يقود بعضها بعضاً ، ويفضى بعضها إلى بعض . الأولى نثر فيها أفكار الكلب ، وفى الثانية عرض محاولات الكلب من أجل تنفيذ أفكاره إرضاءً للأمير ، وفى الثالثة وقف عند الحالة النفسية والشعورية للكلب ، وهو غاضب لفوات الفرصة . وأخيراً لم الصياد شباكه ، بعد يأس الكلب تماماً من تجاربه غير «الكلبية» إن صح التعبير : (واستدار فى يأس . جارياً بعيداً عن الأمير ، وعن القصر ، متجهاً إلى البوابة . وقبع عند أقدام سيده البواب)[١٠] .

وعندما كان الكاتب ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر ، فانه يختار بداية الفقرة بما يتفق والمستوى الجديد . ومن ذلك أنا نجد أن الفقرة التى تتعلق بأفكار الكلب ، تبدأ هكذا : (أفكار كلب ، والكلاب الأخرى بعيدة عن القصر) . والفقرة التى تتعمق إحساس الكلب بالغضب تأتى على هذا النحو : (غضب كلب ، كيف فاتته الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجدها حوله ؟) .

إنه جاد فى التركيب ، والهندسة ، والبناء ، والتنسيق . وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم إعمال فكر ، وإمعان عقل ، ودربة . رمز مستخدم بحرفية . لغة مدببة . سهلة . لحن واحد ، شدتنا إليه كلمات البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستشعر متعة فائقة وهو يؤدى هذا اللحن ، ما جاء على هذه الصورة الممتعة .

ونحن إذ نعرض لأكثر من نموذج منتقى من بدايات قصصه القصيرة ؛ فإنما لنؤكد هذه الحقيقة وحدها . إنه يجعل «المتعة» غاية . وسائله إليها متعددة ، ومتعاونة فى وقت واحد . صياغة عنوان مشوق ، وتركيب كلمات البداية ، وتنسيق جملها ، وهندسة فقرها ، وعباراتها ، وتجديد فى أسلوب السرد والوصف ، ثم الاستفادة من تراثنا الشعبى المدون والشفاهى ، والاستعانة بعنصر التشويق ، والتقاط الشخصية وهى «تفعل» ، الآن ، وتحريكها بشكل منضبط ومرسوم ، ثم بعدئذ الاقتحام الجرىء لما تستخدمه وسائل الإعلام الحديثة ، كالسينما والتليفزيون بخاصة . وقبل هذا وذاك ، هناك الاستجابة القوية لنبض العصر ، فى كيفية تصوير المشهد ، وفى انتخاب اللقطة ، وفى الكلمة الخاطفة ، والجملة القصيرة . وكأنما «المتعة» الفنية عنده تمتد فتشمل إمتاع العين ، والأذن ، واللسان ، والمشاعر ، وإمتاع القارىء باشباع غريزة حب الاستطلاع ، وإثارة الدهشة والعجب لديه .

هذه فقرة البداية لقصة «ربع ساعة قبل الحادية عشرة» :

(اليدان فوق رابطة العنق . العينان ترتفعان إلى المتبق من الشعر فوق الرأس . البياض . اتخذ قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأشاح لشريكة العمر . الخطوات أسرع من المتوقع لرجل يقترب من الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون يقابله . الحوار سريع :

- **سأتأخر اليوم ساعتين .**
- خيراً .. **ليست هذه عادتك ؟**
- **تستطيع أن تتغيب اليوم .**
- **لا داعى لذلك . سأكون فى مكتبى قبل الحادية** عشرة .
- نرجو ذلك .. إلى اللقاء .
- إلى اللقاء .

تنفس فى ارتياح . مال على محل بيع الورود . خرج مبتسماً وفى يده وردة كبيرة حمراء . تأمل الزحام الذى ينتظره كل صباح . تخطى المنحنى وأصبح فى مواجهة البحر .)[١١]

البداية هنا مختلفة عما قرأناه من قبل ؛ فالضوء مسلط على الحركة ، لا على الشخصية ، بل على العضو الذى تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة بدقة ؛ «فالكاميرا» تلتقط اليدين فى وضع محدد ، من حيث كونهما فوق رابطة العنق ، وتنتقل بسرعة إلى العينين وهما ترتفعان إلى بضع شعيرات فوق الرأس . وهى شعيرات بيضاء . وهذه ذات دلالة مقصودة . وتأتى بعدئذ ، الحركة التالية : توديع الأولاد والأحفاد . و«أشاح» بيده لشريكة العمر . حركة ذات معنى خاص ، ومختلف . خطوات سريعة ، ثم تتابع «الكاميرا» حركة اليد وهى فوق أول تليفون ، لنستمع إلى حوار سريع . ليس مهماً معرفة الطرف الآخر فى الحديث ، وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات التلغرافية . سيناريو وحوار متقنان تتحول مهمة القارىء إزاءهما إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية ، والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطفة ، العين ، والأذن ، تستمتعان معاً .

وفى قصة «عندما نفرح» ضمن مجموعة «بداية اللعبة» تتحرك «الكاميرا» حركة سريعة لتقدم أكثر من صورة حية فى مكان واحد .

(السلالم مغسولة بالسمن البلدى ورائحة الأكل عاصفة تأتى من شقة بعد شقة . وطفل على كل سلمة . وزغرودة ما بين الكلمة والكلمة ، وكراسى طالعة وأطباق نازلة ، ومدخل واحد للسطوح والنصبة ، وراقصة تتلوى بالوسط والكلمات ، وملح وشربات ، ودور سجاير ودور أحضان . عروسة سابحة فى بحر من العرق . وفتيات صغيرات بالأحمر والأبيض ، وعجائز بالمشمور والعريان ، وشبان ، وميكروفون صوته لآخر الحى . قلنا : مبروك . قالوا : البوفيه . قلنا : ألف مبروك . قالوا : ضرورى البوفيه . صف والثانى وجلسنا . لا أحد ينظر ناحية العروس أو ناحية التخت .. كلام .. كلام .. كلام ، ثم صوت صرخات وعراك على السلم . مالت الرءوس ، وتعالت الهمسات ، وقالت واحدة كأنثى الفيل : ضرورى أبو شفة ده فتوة الحتة .. وعايز يكون أول واحد يدخل البوفيه) . [١٢]

ويطول بنا الأمر لو أننا وقفنا عند كل بداياته الفنية . وكيف أنه كان يقدم تجربة جديدة فى كل قصة قصيرة . والأهمية التى يوليها للبداية هنا لا تنبع من حرصه على أن تكون ممهدة للموضوع ؛ ولكنها تأتى من إيمانه بأن يكون «الشكل» محكماً . وهى أهم لبنة من لبنات البناء المتماسك . وثمة شواهد أخرى نلمس فيها التنوع ، والاتقان . فى قصص «الشجرة» ، و«الموت ضحكا» ، و«عزة .. والموضوع الصعب» ، «العبيد يذبحون الشمس» [**ولا فى الحواديت**] . وفى قصص : «**اللمبة الحمراء**» ، و«**امرأة أخرى**» و«**ليلة شتاء**» [**لوكاندات كلوت بك**] . و«**ساعة الحائط**» و«**للبيع فى مدينة لوكسمبورج**» و«**اغتصاب**» و«**النجدة**» و«**حلاوة**» و«**بداية اللعبة**» ، [**بداية اللعبة**] .

ولعل سعيه الدائم من أجل «شكل» بالغ الدقة والإحكام ، جعله يتلافى كل جوانب الضعف الفنى التى لوحظت عند غيره من الكتاب ، والتى أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات ولا تفاصيل فى عملية الإنشاء ، ولا شخصيات ثانوية ، ولا خطابية . لذا كانت نهاية بحثه وتجاربه متمثلة فى هذه القصص القصار جداً ، التى لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة الواحدة ، من القطع المتوسط . وقد غدا هذا «الشكل» سمة تميز قصص عبد الفتاح رزق ، وعدداً آخر من الكتاب المعاصرين .

ومجموعته الأخيرة (**بداية اللعبة**) تضم قصصه القصيرة التى لا تخرج عن هذا «الشكل» الذى التزمه مؤخراً . وإن كنا نظفر ببدايات متفرقة له فى قصص : «**حكاية تحدث كل يوم**» ، و«**عود كبريت**» و«**المهرج**» .

وفى قصته «الموت ضحكا» تجتمع عناصر متنوعة . **منها الآنية ، بمعنى أن يقدم «الحدث» على أنه يحدث «الآن»** . وتحريك الشخصية حركة درامية ، لكى يجذبنا إلى اللحظة ويضعنا فى الموقف ، وليضفى حيوية وحرارة على جو القصة . وعنصر التشويق الذى يشدنا شداً إلى مواصلة القراءة . واستخدام «الحلم» كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلاً . وبين ما ينبغى أن يكون أملاً . بل إن مهارة الكاتب جعلته يبدأ بصورة «**الحلم» وكأنه حدث واقعى يجرى أمام عيوننا** .

(آخر الليل ، وأنا عائد إلى بيتى سيراً على الأقدام ، وعند ناصية مظلمة أسمع من ينادينى فى همس : «بس» . وتتوقف خطواتى ، وألتفت فى دهشة ناحية مصدر الصوت ، وفى صعوبة أتبين سيدة عجوزاً متشحة بالسواد .. متسولة .. ليس هناك شك فى ذلك .. وأهم بأن أواصل السير من جديد ولسانى يتمتم بكلمات لابد أنها لم تسمعها ، ولكنها تتقدم ناحيتى بصورة أفزعتنى ويدها ممدودة أمامها وفيها حقيبة جلدية صغيرة ، لونها بنى ومربعة . ثم تقول فى نبرات لم أتعود سماعها من قبل : «خد الشنطة دى . فيها أربع تلاف جنيه !» شىء غريب ! وأتراجع على الفور فى دهشة شديدة وفى خوف أيضاً . ثم أقول فى اضطراب : «يا ستى انتى عايزة ايه ؟! أربع تلاف جنيه ، ليه ؟! واشمعنى أنا .. أعمل بيهم إيه ؟!) [١٣]

وعلى الرغم من أنه يحكى على لسانه ، كما لو كان هو البطل والراوى ، فإنا لا نشعر بذلك ، وكأنه بعيد عن الإسهام فى «الحدث» بشىء ، وفى «الرواية» بدور . وهو لا يستعين بالأفعال الدالة على الماضى . لكنه يستخدم أفعال المضارعة ، لأنه يريد لنا معايشة «الفعل» وهو يقع «الآن» . لنتابعه ، ولنعيش خطواته ومراحله : «أسمع» ، «تتوقف» ، «ألتفت» ، «أتبين» ، «أهم» ، «تتقدم» ، «أتراجع» ، «أقول» ، «أفتح» ، «تطوف» ، «ينشرخ السكون عن ضجيج سيارتين تتسابقان فى سرعة مذهلة» .

وعندما يقطع حركة الآن ، فإنما ليرتد إلى الماضى القريب جداً ، والمتصل اتصالاً وثيقاً باللحظة الحاضرة . رأى الطب فى الصداع الذى يسبب أرقاً ، ولا يكون ذلك إلا فى الأسبوع الأخير من كل شهر . حين ينضب معين نقوده ، وينصب التفكير فى المسائل المالية الملحة . وهنا يظهر «الحلم» . وهو حلم قريب جداً من الواقع الذى يدفع إليه . حلم الجوعان كما يقول علماء النفس . حلم إنسان محدود الدخل ، ينتهى راتبه الشهرى الثابت مع الأيام الأولى من بداية الشهر .

لم يأت «الحلم» جزافاً ، وكأنه شىء يوتوبى بعيد التحقيق ، وإنما وظف فى الوقت اللازم لتوظيفه ، وكأنه جزء من أحلام اليقظة التى تحدث إبان صحوة الإنسان . لذا فإن الكاتب بدأ به قصته ، وهيأ له من الأدوات والوسائل ، ما جعله قريباً من الواقع ، قابلاً للتصديق ، وكأنه هو البطل الوحيد فى القصة . وهكذا يكون الحلم والارتداد والحديث النفسى الداخلى للشخصية ، فى قصص عبد الفتاح رزق . [١٤]

و«الحوار» فى قصص عبد الفتاح رزق عنصر أساسى . لأنه يعتمد على درامية الموقف أو المشهد أو الصورة وهو لا يريد للشخصية أن تقف جامدة . ولا للمشهد أن يبقى ثابتاً ساكناً لا حياة فيه . عندئذ يكون الحوار وسيلة من وسائل التحريك والإحياء . ثم إن الحوار عادة ما يكون بين أطراف تتباين وجهات نظرها . بمعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن الدوافع الخفية إليه . وقلما يتوسل به كأداة لإضفاء جو واحد ، أو لسريان نغمة واحدة .

ويتخذ «الحوار» فى قصصه شكله المعروف . بحيث لا تخطئه عين القارىء . لكنه فى قصص أخرى نجده وقد تسلل عبر السرد ، دون أن يسبق بما يشير إليه ، وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام ــ كما رأينا ذلك فى قصص «غالى يابوى» و«ولا فى الحواديت» و«السقوط» و«ليلة الفأر» .

أما عندما يكون الكاتب مشغولاً ومهموماً بعملية البناء والصقل وجدل عناصر القصة بعضها بالبعض فإن الفرصة لا تتاح للحوار بالقدر الكافى : «رجال بلا عيون» ، «الذبابة والقناع» و«النجدة» و«الحلم الأبيض» التى تكاد تكون قصيدة شعرية .

ولنا أن نتوقع أن يكون للرمز وجود مستقر فى هذا النتاج الذى يحتل فيه «الشكل» مكانة سامية . ومادام الكاتب يجهد من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه ــ بالضرورة ــ يفعل نفس الشىء إذا ما أراد الاستعانة بالرمز . وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالعنوان . وعندما يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإنما ليلمح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية ، سوف تكون رمزية . فإما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون فهو يخلق عالماً رمزياً ، وليس شخصية ، أو حدثاً ، أو جزئية ، أو فكرة .

ولجوؤه للرمز نابع من حرصه على الإمتاع ، وشعوره هو بالمتعة الخاصة وهو يُشكل هذا العالم . نجد الدليل على ذلك فى قصص : **«البحر لا شاطىء له» و«إنسان» و«العبيد ذبحوا الشمس»** [ولا فى الحواديت] ، وفى قصص : **«الكلب ينفخ المزمار» ، و«رجال بلا عيون» و«عندما تولد الرياح»** [لوكاندات كلوت بك] .

وتبقى ملاحظة أخيرة ، هى أنه على الرغم من حرصه البالغ على أن يكون كل شىء محكماً فى عالمه القصصى الخاص ، فإنا نرى أن عنوان مجموعته (لوكاندات كلوت بك) لا يتفق والمناخ الذى يسود قصص هذه المجموعة . ولعله أختير ــ فقط ــ لكونه عنوان أطول قصصها وأقربها إلى الواقع الخارجى ، فى حين أن عنوان (ولا فى الحواديت) جاء أكثر دقة وانسجاماً مع القصص التى تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان (باب ١٤) ثم (بداية اللعبة) . وهى ملاحظة كان ينبغى ألا تفلت منه ، مادام قد احتفل بالشكل وبالبناء وبالتركيب كل ذلك الاحتفال الكبير .

• هوامش البحث

١ ــ «ولا فى الحواديت» ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ــ ص ١٠٤ .
٢ ــ «باب ١٤» ــ دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ ــ ص ٣٦ .
٣ ــ ص ٣٩ .
٤ ــ هذه القصص جميعاً تضمها مجموعة «باب ١٤» .
٥ ــ هذه القصة تضمها مجموعة «ولا فى الحواديت» ــ ١٩٧١ .
٦ ــ نفس المصدر ــ ص ٥٨ ــ ص ٥٩ .
٧ ــ المصدر نفسه ــ قصة «ولا فى الحواديت» ــ ص ١٤٦ .
٨ ــ نفس المصدر السابق ــ ص ١٥٢ .
٩ ــ «لوكاندات كلوت بك» ــ الكتاب الذهبى ٢٠٣ ــ يونيو ١٩٧٣ ــ ص ٨ .
١٠ ــ نفس المجموعة السابقة ــ قصة «الكلب ينفخ المزمار» ــ ص ١٢ .
١١ ــ «بداية اللعبة» ــ الكتاب الذهبى ــ روزاليوسف ــ يناير ١٩٨٠ ــ ص ٣٦ .
١٢ ــ المصدر السابق ــ ص ٧٢ .
١٣ ــ «ولا فى الحواديت» ــ ص ١٨ .
١٤ ــ انظر قصة «شعيرات بيضاء فى منبت الذقن» ــ نفس المصدر ص ١٠٥ .



رامة والتنين

مأساة مصرية

سامى خشبة

يحل كل عمل أدبى جميل مشكلة فنية ؛ ولكن لا يستطيع كل عمل أن يطرح مشكلة فنية جديدة وجادة .

ولذلك ، أجدنى ملتزما بالاعتراف ، بأن التعامل النقدى ، مع رواية «رامة والتنين» كان أمرا بالغ الامتاع ، ببساطة ، لأنها مثلت ـ وما تزال بالنسبة لى ـ كتابا فنيا كبيرا ، يتحول بالتذوق الذى لا يصح أن ينفصل عن العملية النقدية ، إلى «صاحب» حميم ، ترافقه ولا تمله أبدا ، لأنه فى كل صحبة يكشف لك عن جانب جديد شديد الأسر من «كله» الزاخر ، سواء اتفقت معه أو اختلفت ؛ وسواء منحك الفرح ، وهو يصعد بك إلى مراتب عالية من المتعة والفهم والاتساق ؛ أو بعث فى داخلك القلق ، وهو يأسرك فى علاقة تناقض من العسير تأجيله كما أنه من الخطأ تجاهله ؛ وسواء غمرك فى تجربته الفنية ـ الجمالية والفكرية / النفسية ؛ أو أوقفك خارجه ـ أو وقفت أنت خارجه ـ تتلمس المداخل . أو تصطدم بالنتوءات ، عارفا بأن جائزتك فى النهاية ستكون ثمينة حقا ، تستحق هذا الجهد الخلاق الجميل .

إنها رواية من نوع جديد على الأدب العربى : ليس فقط باعتبارها نوعا جديدا ـ فى أدبنا القصصى ـ من التعبير والنسج والبناء ؛ ولكنها جديدة «تماما» فى نوع التجربة التى تدفع القارئ إلى مواجهتها .

وهى قصة حب ضائع ، تفضى إلى أن يخسر الحبيب حياته بعد أن يهتز يقينه ويخسر الاحساس بأن للحياة معنى ، مع اكتشافه لابتذال «الحبيبة» . وليس هذا بالطبع «موضوعا» جديدا على الأدب العربى . الجديد هو نوع ومستوى معاناة التجربة . تجربة الحب واهداره وضياعه ؛ ونوع معاناة ما تفضى إليه التجربة من ضياع لليقين وخسارة للاحساس بمعنى الحياة .

وبالتالى ، جاء الجديد ـ بالضرورة ـ نوعا من التعبير عن هذه المعاناة فى أسلوب الصياغة وتركيب البناء تعبيرا وأسلوبا لا يكفى القول بأنهما «**لازمين**» لذلك النوع من التجربة ، وإنما يكونان جزءا مكملا بالضرورة لنوع معاناة التجربة ذاتها . كانت معاناة التجربة فى «**رامة والتنين**» ، مثل التيار الأدبى الذى تنتمى إليه ، هى بالذات عملية إبداعها .

ولكنها معاناة لا تتم أبدا بعيدا عن الوعى بها ؛ إنها أقرب إلى الوعى القاصد منها إلى التلقائية المنسابة . التجربة هى العفوية وهى التى تفرضها حياة المؤلف ، أو أنها تنبع نبوعا صادقا وتلقائيا من ملابسات حياته ومن التركيب الخاص لذهنه ومن النسيج الثقافى والفكرى لهذا الذهن . ولكنه ، حين يتحول إلى عملية الابداع ، لكى يحيل هذه التجربة إلى عمل أدبى ، فإنه يعانى تجربته بوعى تفصيلى قاصد ، هو الوعى الذى يتحكم فى صنع العمل الأدبى ، تعبيرا ونسجا وبناء ، وفى «**مراكمة**» المعنى الكلى للرواية فى النهاية .

إنه لا يريد ـ فقط ـ أن «**يحكى**» الرواية ؛ ولا يريد ـ فحسب ـ أن ينقل إلينا المعنى الكلى أو أن يدخلنا عالمه النفسى حتى نشاركه فى اكتشاف وتبنى وضعه الوجدانى والشعورى . ولكنه يريد «**أيضا**» أن ندخل عالمه «**الثقافى**» ، وأن نشاركه فى تبنى تفاصيل «**ثقافة**» خاصة وتبنى وجهة نظره «**الفكرية**» فى المجموع التاريخى المصنوع من هذه التفاصيل التى ينسج منها ـ فى نفس الوقت ـ حكاية الحب ومضمون المواجهة بين الحبيبين والالتحام بينهما ، ثم انفصالها الضرورى : **الانفصال الذى يؤدى إلى المأساة ، بأن يخسر الحبيب حياته ، ومعناها ، والأمل البارق فى الانتماء الذى حملت به تجربة الحب ، أجهض وحكم على الحبيب بالموت .**

ورغم أن التجربة «القصصية» فى الرواية ، تنتمى إلى تجارب «الحب الضائع» فإنها ليست قصة عاطفية ، كما أنها لا تهتم بالاثارة موضوع الأخلاق . إن رامة لا تنتمى إلى أى نوع مما انتمت إليه محبوبات شهيرات فى أدب الحب القصصى ، رغم أنها تقترب شيئا ما من أحد هذه الأنواع . إنها ليست رمزا للبراءة

المفقودة ، مثلما كانت بياتريس عند دانتى ؛ وليست رمزا للجمال المطلق كما كانت روكسانا عند إدمون روستان ؛ وليست هى «المرأة» موضوع الحب المجرد شبه الصوفى مثلما نعرف عن ليلى العامرية .. ورغم تركيز ميخائيل رامة على تألره الشعورى بالجانب الجنسى من تجربته معها فإنها لا تشبه فى شئ بطلات هنرى ميللر اللواتى يصبحن موضوعا للجنس المجرد .. ومع ذلك فإن لرامة ولتجارب الحب الضائع فى أدبنا الحديث «أسلاف» قد يكون من المفيد أن نتوقف عندهن قليلا .

فعندما كتب **ابراهيم عبد القادر المازنى** ، قصص حبه الجميلة فى الأربعينات ، وأدارها حول انفصال حساسية «الأديب» المثقف الجديد عن غلظة المجتمع الواقعى والعملى المبتذل الذى يحاصره عاطفيا ووجدانيا مثلما يحاصره ـ ولأنه يحاصره ـ فكريا وأخلاقيا .. أقول إنه عندما كتب المازنى هذه القصص واكتشف فيها ما اكتشفه ، وقف هذا العاشق الشاعر الرقيق عند حدود «الحزن» بسبب ذلك الانفصال بين حساسية المثقف لجديدة الطفلة فى ذلك الحين وبين حساسية عالمه (مجتمعه !؟) العتيقة المتبلدة . ولم يكن من الممكن للمازنى فى ذلك الحين أن يدفع تجربة «الانفصال» هذه ، المتولدة من تجربة الحب الضائع إلى حدود المأساة ، لسبب مزدوج وبسيط معا : فلم يكن «ابراهيم» بطل المازنى فى رواياته المعروفة ـ فى إطار عصره المصرى ـ مستعدا لأن يتلقى تجربته وأن يعيشها باعتبارها نهاية العالم بمثل ما تلقى ميخائيل إدوارد الخراط تجربته وعاشها ؛ ولم تكن هناك بين حبيبات ابراهيم ، فى عصرهن وفى عصره المصرى من تستطيع أن تكون مثل رامة فى أبعادها وتركيبتها النفسية/الأخلاقية/الفكرية .

كان لابد أن يقف **المازنى** بتجاربه عند حدود الحزن ، وكان لابد أن يقف بتعبيره عنها عند حدود الشاعرية الغنائية (أكاد أقول مخطئا ـ الرومانتيكية) الحزينة .

ولكن لم يكن بوسع إدوار ، إلا أن يدفع بالتجربة ، وبتعبيره عنها ، إلى الحدود التى فرضها موقف بطله ـ أولا ـ من مجتمعه وعالمه ، وهى الحدود التى رأى ميخائيل ـ ورأى إدوارد معه . أن «العصر المصرى» يفرضها كذلك ؛ أى المأساة الكاملة . وكان الدافع النهائى لبلوغ هذا الحد الأقصى ، هو الدافع «العادى» لأبطال المآسى : وعيهم الكامل بأن الاستمرار مستحيل ، أو بأن استمرار تحمل هذا «المثقف» الجديد العاشق لانفصالهم عن مجتمعهم هو استمرار مستحيل ، حيث يأتى الانفصال نتيجة مجتمعه وإن لم تكن منطقية بالضرورة ، لما اكتشفه عن ابتذال العالم .. أو حتى عن مجرد عاديته .. ولكن ميخائيل يضيف «سببا» خاصا به هو لانفصاله . ومن ثم لمأساته : إنه يكتشف أنه لا يستطيع «امتلاك» عالمه . وأن «رامة» نفسها لا تتمسك به ، ولا تراه نهاية العالم بالنسبة لها مثلما كان هو يراها . وعندما يعرف أنها بدأت تجربة جديدة مع الشاعر الفلسطينى ـ أو عندما يتذكر ما كان قد عرفه عن ذلك ـ فإنه يكاد يتذكر أيضا أن رامة «مستحيل» أن تستمر مع هذا الشاعر ، ويكاد يتذكر أيضا مرة أخرى ، أنه أحس كأنما الشاعر ـ الواثق تماما من موقفه مع رامة ـ يسير هو الآخر ، من خلال تجربته معها ، إلى خسارة محققة مثل خسارة ميخائيل نفسه المحققة .

وأعتذر للقارئ إذا اقترحت عليه مقارنة : أخرى ، قبل محاولة تلمس العالم الخاص للرواية التى نريد أن نتحدث عنها .

فعندما كتب **صلاح عبد الصبور** مسرحيته الشعرية «ليلى والمجنون» فى نهاية الستينات ، فإنه كان يجسد مرحلة جديدة من ذلك الوعى المأساوى بقرب وحول «انفصال» العاشق المصرى الشاعر (المثقف !) إلى مشارف اللاعودة ، ووصوله بالتالى إلى مشارف المأساة الكاملة أيضا . كانت «ليلى والمجنون» بمعنى واحد على الأقل ، تجسيدا لمرحلة جديدة وصلها «تركيب» الحبيبة ـ المرأة موضوع الحب والمحبة فى نفس الوقت ـ ووصل إليها «وضع» الحبيبة «المثقفة» المستنيرة هى الأخرى ، والمختلفة بالتالى عن جبيبات ابراهيم ، والمختلفة جذريا ، حتى عن «سارة» العقاد . وكانت «ليلى ـ والمجنون» تجسيدا أيضا للمرحلة الجديدة التى وصلها تركيب ووضع العاشق المصرى «المثقف» والمستنير فى طريق تباعده العاطفى والخلق والفكرى ـ والسلوكى ـ عن «الحبيبة» ، على طول تاريخ اجتماعى وفردى معقد ... هذا التباعد ـ أو الانفصال الذى اكتشفه . وتعذب به المازنى ، فى حدود دفعها **صلاح عبد الصبور** إلى «امتداداتها» الواقعية ، .. ويعود إدوار الخراط ـ بالرواية ثانية هذه المرة ـ لكى يدفعها إلى امتدادات جديدة ، متوائمة مع نوع «وعيه» ومع ما طلبه بطله من حبيبته ؛ ومع ما تصوره عن «الحبيبة» التى كادت تصبح «معادلة» للعالم : رمزا للملكوت الإنسانى الذى أراده ميخائيل لنفسه ، ثم أصبحت ـ حين خانته ـ جحيم عاشقها الذى لم يمقته أبدا .

هكذا أصبح العاشق (ميخائيل) ضحية للحبيبة التى أصبحت مساوية للعالم (المجتمع !) ، بعد أن كان العاشق والمحبوبة سويا ضحيتين عند **المازنى** : الرجل يدفع للغرق فى الحزن والمرأة تسلم للبلادة ؛ وبعد أن أصبحا ضريتين أيضا عند صلاح عبد الصبور : الرجل يدفع إلى الجنون ، والمرأة تنتهك غضبا ، مثل مدينتهما المحروقة بالنار والمؤامرة .

وقد يكون هذا «**التطور**» موضوعا معقولا لدراسة سوسيوسيكولوجية فنية مستقلة مختلفة ؛ ولكن لابد من إضافة استدراك أساسى إلى هذه النقطة ، لتوضيح عامل يضفى أهمية خاصة لرواية «رامة والتنين» .

فادوارد الخراط ، يكتب هذه الرواية من منطلق واضح فيها كل الوضوح ، حول تجربة الحب الضائع ، التى يعيشها مثقف مصرى قبطى ، تكون وجدانه وتكونت ثقافته باعتباره «**قبطيا**» ينظر إلى الأشياء وإلى العالم ـ وإلى تاريخ مجتمعه ولغته ـ من منظور فهمه هو الخاص لتاريخ قبطيته . ورغم أن ميخائيل إدوارد يدخل تجربة الحب باعتباره «رجلا» فحسب ؛ فإنه لا «يعيشها» بهذا الاعتبار المجرد .

والتناقض المدمر الذى يقضى فى النهاية على هذا الحب ـ فيقضى على الحبيبة ـ المعادلة للمجتمع ـ بالابتذال ، ويقضى على الحبيب بالموت ـ ليس مجرد تناقض بين حساسية شاعر عاشق وبين بلادة مجتمعه العادية وابتذال حبيبته ؛ وإنما هو تناقض تخلق من خلال رغبة ميخائيل (العاشق) فى أن يفرض على حبيبته بالحوار الفعلى وبالمناشدة الوجدانية أن تكون فى مستوى «تصوراته» هو عنها وأن تلبى بالتالى حاجته إلى «تجسيد» هذه التصورات ، حتى تصبح كما يريدها : قديسة خاصة به وحده ومعبدا له ، وحتى يصبح هو منقذا لها وعابدا وحيدا ... وبين انطلاقها هى ـ رامة/الحبيبة ـ انطلاقا عفويا نحو أن تعيش «وضعها» التاريخى الحقيق والعاطفى والأخلاقى الخاص : سواء باعتبارها «امرأة» مصرية مثقفة ومستنيرة من هذا العصر ؛ أو باعتبارها «رمزا» وليست تجسيدا ـ لتاريخ مجتمعها حتى ولو بالطريقة التى يفهم بها ميخائيل هذا التاريخ .

إنه تناقض بين اصرار ميخائيل على تأطيرا الحبيبة داخل تصوراته الخاصة عنها أو عن معناها بالنسبة إليه ؛ وبين عفوية رامة فى تلقيها لميخائيل أو غيره ـ قبله أو بعده ـ باعتبارهم «جوانب» من تجربتها هى مع الرجال ومع العالم : انغمارها فيه وتعرفها عليه وتفاعلها معه وتاريخها فى داخله .

ولم يكن كذلك أبطال المازنى ولا بطل صلاح عبد الصبور . هؤلاء عبروا عن تناقض المثقف المصرى الشاعر مع مجتمعه تناقض «الجزء» العضوى من تاريخ هذا المجتمع وثقافته الحقيقية السائدة ولغته الفعلية مع أخلاقيات هذا المجتمع وميكانيزماته الإجتماعية .

° ° °

تنتمى «رامة والتنين» إلى تيار أدبى ـ من أنواع الرواية ـ يصعب فصل الأعمال الأدبية فيه عن تجربة المؤلف الذاتية وفكره وعالمه الداخلى المتميز . ورغم الضرورة النظرية التى تفرض التعامل مع العمل الأدبى باعتباره وجودا مستقلا ، فلابد أيضا من التفكير فى أن العمل الذى لا يهتم بالحدث الخارجى ، قدر إهتمامه

بالتأملات حول حياة الشخصيات الفنية الرئيسية الداخلية ، وكشف أعماقها ، بفرض على الكاتب أن يلجأ إلى مخزونه هو الخاص ، وإلى عالمه الداخلى ، وإلى ثقافته الشخصية . لكى يزود مخلوقاته الفنية بالأبعاد الحقيقية المقنعة فى سياق العمل وزمانه الفنى وملابساته .

لذلك كان من الصعب على النقاد أن يفصلوا بين خياة **دوروثى ريتشارسون الفكرية والعاطفية (١٨٨٢ ـ ١٩٥٧) وبين بطلات رواياتها (التى جمعت تحت عنوان : الحج** Pilgrimage) . ومن قبلها كان **جوستاف فلوبير** قد «دافع» عن نفسه حرفيا تقريبا فى رواية «التربية العاطفية» ؛ وبعد فلوبير نسج مارسيل بروستى مجلدات روايته الهائلة «ذكرى الأشياء الماضية» من مادة ذكراياته الشخصية وتأملاته الخاصة وتاريخه الذاتى . الوجدانى والعاطفى والفكرى والاجتماعى ، ولكن ربما كانت روايتا جيمس جويس الأوليان (صورة الفنان فى شبابه ؛ يوليسيز) هما أهم نماذج تلك العلاقة الحميمة بين أبطال هذا التيار الروائى الفنى وبين المؤلف . سواء فى استفادة الكاتب مما حدث بالفعل له . أو دار فى ذهنة (صورة الفنان) أو ما افترض الكاتب أنه لابد كان سيحدث له شخصيا لو أنه عاش تجربة بطله مع الاستفادة مما حدث له أيضا ؛ بالفعل (يوليسيز) .

فى مثل هذه الأعمال . حيث لا نكتسب الأحداث الخارجية أهمية تذكر من حيث دلالتها القصصية . يتضاءل أيضا مغزى وجود الواقع الخارجى : أى البيئة الإجتماعية والثقافية التى تحيط بالشخصيات الفنية . تضاؤلا يصل عند إدوار الخراط فى «رامة والتنين» تقريبا إلى درجة الاختفاء من الرواية المكتوبة . رغم أيهامنا باستمرار أن كل ما يرد فى الرواية هو النتيجة المنطقية للبيئة ذاتها ورغم ذلك تظل هناك بعض «التفاصيل» من الأشياء القائمة فى البيئة المكانية أو الزمنية : المبانى والشوارع . والحقول والأشجار وكتل السحب وأعمدة التلغراف والصحراء والمقاعد وبعض التواريخ . ولكن هذه الأشياء تصبح عناصر «بصرية» أو ذهنية فحسب . ترد فى الرواية حسب «معناها» أو دلالتها فى ذهن الشخصية وليس حسب دلالتها فى وجودها الإجتماعى . إنها عناصر تصل إلى «عين» الشخصية أو تطرأ على ذاكرتها . لكى تكون «مناسبة» أو وسيلة للمؤلف لكى يرسم صورة «حسية» الشعور شخصياته . أو لكى تكون وسيلة لشخصية نفسها (للمؤلف؟) لكى تحقق التركيز الذهنى الكافى للغرق فى عالمها الذهنى الخالص (كأنها ضوء الشمعة أو طرف السلسلة المعدنية التى يطلب المنوم المغناطيسى من «جمهوره» أن يركزوا عليها حتى يفتح هو بابا يغلقه وراءه إلى لا وعيهم الخاص) .

هذا الإبعاد القاطع للبيئة الاجتماعية والثقافية المتكاملة التى يفترض أنها تحيط بالشخصيات يؤدى بالضرورة إلى التركيز على «تصورات» الشخصيات عن هذه البيئة بالتحديد . استنادا إلى «تفصيلة» ترد كأنما بشكل عرضى ضمن السياق . ولكنها مقصودة أو «مصوبة» بوعى كامل وبهدف فتح الباب أمام «فكرة» محددة أو تيار محدد من الأفكار فى ذهن الشخصية الفنية .

ولذلك . فإن ميخائيل وهو يشير إلى أنه عرف رامة عام ٧١ وأن علاقته بها قد استمرت إلى عام ٧٧ تقريبا (فى موضعين متباعدين تماما من الرواية) فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث «مباشرة» عن «عالم مصر» فيما بين هذين التاريخين ، وإنما كان يريد أن يحدد الفترة التى يقدم «شعور» ميخائيل بها وإحساسه فيها .

وحينما يتذكر ميخائيل . أن رامة . حدثته باعجاب لا حد له . أثار غيرته . عن عاشق سابق ـ أمريكى ـ من رجال الآثار . اختفى بعد تدهو علاقات مصر وأمريكا عام ٥٧ . فإن المؤلف . لم يكن يريد أن يتحدث عن «تدهور» هذه العلاقة وأسبابها ونتائجها العامة . وإنما عن الخسارة التى لحقت برامة (فيما يتذكر ميخائيل) حينما اختفى عاشقها ـ أعظم عشاقها فى ذكريات ميخائيل عن ذكرياتها (!!) ـ بسبب ذلك التدهور .

وحينما يتذكر ميخائيل أيضا ، أن رامة حدثته عن صديق جزائرى ، فقالت له إنه «الرجل الذى يعجبها» فإن المؤلف لم يكن يريدها أن تتحدث عن «الجزائر» وإنما عن هذا الرجل بالذات ، بصرف النظر عن جنسيته ؛ وكان بريد لميخائيل أن يتوقف ـ بينه وبين نفسه ـ لكى يحلل تعبيرها عن «رجولة» الجزائرى ، وعما هو به من ميوعة الارادة مع صلابة الذهن .

وحينما يتذكر ميخائيل أن الرجل الذى «خانته» رامة معه ، فبدأ انهيار تجربة ميخائيل فى الحب واندثار أمله فى الانتماء . شاعر فلسطينى . فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث عن فلسطين أو عن الفلسطينيين وقضيتهم ؛ وإنما كان «يركز» على ملامح الشاعر وطريقته الفذة الكاسحة العاطفية فى التعامل والكلام . وهى العوامل التى اجتذبت حسية رامة وجعلتها تتخلى ـ دون قصد ـ عن ميخائيل . رغم كل حبه لها . ومعايشته ـ كما قال ـ «أيامها الستة المجيدة» والمؤلمة .

ولكننا . حين تتكامل أمامنا وتتجمع ـ جزءا بعد جزء ـ علاقات رامة . وذكريات ميخائيل عنها . وحينما تتكامل لنا «معانى» رامة نفسها . فلابد أن نتنبه إلى أن رامة لم تكد تحب إلا «الغرباء» . وأن حبها لكل واحد منهم (الأمريكى مثل الجزازى مثل الفلسطينى) كان أكثر إثارة لإبتهاج رامة واعجابها . وإلهابا لمشاعرها . من حبها لميخائيل ؛ بينما لم يحبها الحب الشامل النافذ إلا ميخائيل وحده . وهو الحبيب «المصرى» الوحيد فى حياتها التى نعرفها من الرواية (فنحن لم نعرف شيئا عن زوجيها السابقين مطلقا . ولا حتى عن إبنتها . حتى لنتساءل : ماذا كانت ضرورة ذكر أى شئ عنهم ؟) .

ولابد أن يدعونا ذلك إلى التنبه إلى طرح اسئلة كثيرة عن إحتمال قيام ـ أو وجود ـ دلالة «أوسع» لكل واحد من عشاق رامة الثلاثة الآخرين ، أى أننا لابد أن نفكر فى دلالة «أمريكية» العاشق الأول . ودلالة انتساب العاشقين الآخرين لكل من الجزائر أو فلسطين .

وحينما تدور مناقشة بين ميخائيل ورجل فنلندى ـ أمام رامة ـ عن «المصريين» القدماء الذين يسأل عنهم الفنلندى . فتقول رامة إن المصريين القدماء هم «أجدادهم المباشرين» مشيرة إلى ميخائيل ، فيرد ميخائيل : «صحيح . وليس هناك مع ذلك أجداد مباشرون . فينا أيضا عرق من اليونان القدامى . وبربما الرومان . لا أدرى . على الأرجح لا . الرومان كانوا عساكر وسادة . الشئ المؤكد الوحيد أنه ليس فى عروقنا دماء الغزاة العرب .» . تكتفى رامة ـ وهى الشديدة الثقافة (وتخصصها الآثار والتاريخ) بأن تقول ملاحظة عن نفسها (أنها عربية من أسبانيا جاءت اسرتها قديما إلى الشرقية) وتستنتج منها أنها «بزرميط» بما يوحى أنها تقول إن المصريين هذه صفتهم ـ تكتفى رامة بعد عبارات ميخائيل بهذه الملاحظة . ثم تصمت . مستسلمة ـ ومطالبة ـ باستطراء ميخائيل فى إسقاط معنى «ايزيس» ربة مصر وحامية منف القديمة وأم إله مصر ورب فراعنتها وحارسته (حورس) عليها هى ؛ بعد أن تستمع ـ مع الفنلندى ـ إلى محاضرة عاطفية من ميخائيل حول إنكاره لحضارة «العرب» وأنه لا يعرف غير لغتهم . ثم : «نسيت لغتى أو أسقطتها . عشق للغتهم أيضا هو عشق الخونة . مضطرما ، كمن يعشق خانقته . ولكنها تصبح لغتى أنا . وأنت . لغتنا نحن . أنا وأنت نطقنا بلغة أجدادنا أول ما نطقنا . هذا تعرفينه . أليس كذلك ؟ ومازلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة . فى ثوب آخر . ربما وتحت قناع جديد . هؤلاء البدو الذين حتى خطهم . كأنه آثار طويلة أحادية الإتجاه تركتها قافلة ممتدة متعرجة على رمال الصحراء .. إلخ .. إلخ » .

حينما نرى «صمت» مرامة فى هذا الموقف . وهى التى لا تصمت فى مواقف أخرى «أكثر بساطة» من ذلك . فلابد أن نعتقد بأن المؤلف قد أفسح المجال لرؤية ميخائيل الخاصة فى «رامة» ذاتها وفى نفسه : رؤيته لتاريخها الخاص وعلاقتها بهذا التاريخ . ولكننا لابد أن نعتقد أيضا . بأن هذا الصمت «ربما» لم يكن تعبيرا عن «موافقة» وإنما تعبيرا عن اعجاب بطريقة ميخائيل فى الافصاح عن رؤاى

وأسلوبه فى نسخ أفكاره من مزيج أشتات مختارة من الحقائق أو الأفكار السائدة فى دراسات غربية غير مكتملة الأسانيد الوثيقة واشتات من الانطباعات الذاتية واشتات من أحكام تستند على تأملات شخصية مقامه على عبارات لم تتحدد دلالتها (مثل عبارة : «نطقنا بلغة أجدادانا ، أول ما نطقنا» .. فهل المقصود بأول ما نطقنا : بداية التاريخ أم بداية الطفولة ؟ أم كليهما ؟ ومثل عبارة : «مازلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة . فى ثوب آخر ، وتحت قناع جديد» .. إلى متى ظل المصريون يتحدثون «الهيروغليفية المقدسة» دون قناع ؟ وهل كانت الهيروغليفية المقدسة «لغة» منطوقة أم مجرد «خط» تصويرى مقدس لكتابة اللغة المنطوقة ؟ وإذا كان نطقنا الحالى «قناعا» للهيروغليفية المقدسة . فكم يكون «رقم» هذا القناع ؟ هل تقع الهيروغليفية المقدسة تحته مباشرة . أم أن تحته عدة أقنعة لبستها ـ أو ألبستها ـ تلك اللغة الأولى المقدسة ؟ .. إلخ .. إلخ) .. ومثل عبارة تالية للفقرة المنقولة قبل قليل . تقول :[٢] «حوريس . قد يكون إسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين . وايزيس لها أسماؤها التى تعيش معنا . فى كل بيت فى مصر . حتى اليوم . وغدا وإلى أبدا الآبدين» .. فكم . وكيف تحسب التحولات والأحداث التاريخية الهائلة الشاملة عبر مئات القرون . التى حدثت حتى أصبح لحوريس إسم مار جرجس . أو حتى اكتسب مار جرجس بعض صفات جوريس الذى تحول هو نفسه . وفقد «طبقات» من صفاته ووظائفه وخصائصه وتاريخه عبر قرون «حياته باسمه» واكتسب طبقات أخرى جديدة .. ثم حتى أصبح اسمه ـ افتراضا ـ سيدنا الحسين ؟ وهل تركت تلك التحولات والأحداث الهائلة والهجرات والامتزاجات فى السلالة . والديانة . والثقافة . واللغة . حوريسا على أصله الأول الذى ـ فيما يقال ـ كان «قد لبس أول قناع» مع بداية «عصر الاسرات» ؟ هل وجد ميخائيل دراسات «سرية» لا نعرفها تحمل اجابات قاطعة على كل هذه الأسئلة . تجعله . وتسمح للمؤلف بأن يُسكِت رامة ويقطع بكل ما قاله فى لهجة قاطعة آسره حقا وخلابة ومثيرة للعقل كما هى مثيره للوجدان بحكم «شاعريتها» بصرف النظر عن «علميتها» ؟ بل : لماذا لم «يصرح» ميخائيل ببعض الأسماء التى يقال ـ فى فكر مثل فكر ميخائيل ـ إنها «أُطلِقت» على إيزيس : مريم العذراء مثلا . أو سانت تريزه . أو السيدة زينب ؟ هل كان امتناعه عن مثل هذا التصريح بسبب أنه قد يدفعه إلى المساس بصلب عقيدة دينية لا يمسها التصريح باسم مار جرجس أو الحسين أو السيدة زينب ؟ ألا يقلل هذا الامتناع ذاته من «حجم» عقلانية ميخائيل ومن قيمة قدرته على «الغوص» إلى أصول الأشياء . حتى ولو كان غوصا شكليا وانطباعيا وتأمليا غير مدروس وغير محدد الدلالة كما رأينا ؟

إننى أقف عند هذه النقطة طويلا لسبب جوهرى متعدد الوجوه .

فالتشابه الشكلى بين «فنية» رواية رامة والتنين . وبين فنية تيار «الرواية النفسية» . الرواية التى قامت على «فحص الذات» عند **مارسيل بروست** أو **جيمس جويس** (وقبلها **دورروث ريتشاردسون وفلوبير**) وقوى التأثير الأدبى والفنى لهذا التيار فى كل محيط أدبى لامسه وتفاعل فيه ؛ وريادة رواية «رامة والتنين» الفنية الفعلية لهذا التيار فى أدبنا الروائى ؛ يدفع إلى الاهتمام ـ بل التركيز ـ على «حقيقة» هامة :

إن بروست وجويس . اعتمدا على مصادر «أصيلة» فى الثقافة الغربية وفرت لهما «أدوات» بالغة القوة فى إضاءة وتعبيد الطريق الذى سلكاه فى إطار الثقافة الغربية بالذات : من الفلسفة الحديثة : برجسون مثلا . إلى علم النفس التحليلى فى أسسه وإطاراته الغربية الأولية : سيجموند فرويد مثلا ؛ إلى فلسفات وعقائد ولاهوت عصر النهضة : سانت أو غسطين وجيوردانو برونو ؛ ثم عصر التنوير : جيامبتيسنا فيكو وسويفت ؛ وفلاسفة العصر القديمة وتراثها الأسطورى من أرسطو إلى **هوميروس ؛ وعلماء جمال ومؤرخى عقائد وأديان العصور القديمة :** من بنديتو كروتشه **إلى راسكين ومن جيمس فريزر إلى ليفى بروهل** ... ونحن نعرف أن الكثيرين من هؤلاء العلماء ، والفلاسفة ، والكتاب ، والشعراء والمفكرين . تصل درجة «أهميتهم» المباشرة فى أعمال جويس وبروست . إلى درجة الاشارة إليهم صراحة ، فى سياق الأعمال الروائية ، أو خلق شخصيات فنية (أحيانا تثر من شخصية واحدة للرمز إلى عالم أو مفكر واحد . مثل تكرار ظهور فيكو ـ مؤسس فلسفة التاريخ فى عصر التنوير ـ فى ثلاث شخصيات ذات أسماء محورة من اسمه فى رواية جويس الأخيرة : يقظة فينيجان) .. ولكننا نعرف . من ناحية أخرى . أن مساهمات هؤلاء العلماء فى تكوين «عقلية» جويس أو بروست ورؤاهما إلى «الذات» فى إطار الثقافة الغربية . لا ترق إلى مستوى مساهمات الأحكام العابرة ، والتأملات العاطفية ، والاشاعات التى تكتسب «صياغة» علمية . والأهواء العامة التى لم تدرس والتى تخلفت أصلا فى ظروف تاريخية شاذة وغير دائمة فى تكوين الاطار العقلى والفكرى الذى استند إليه ميخائيل . وعاناه ـ لسوء حظه ـ بصدق ، والتى ساهمت بقوة فى النهاية فى دفعه إلى «المأساة الكاملة» .

إن «المادة المعرفية» الهائلة التى استند إليها **جويس أو بروست** فى نسج خامة» أعمالهما ـ حتى على مستوى الصورة المكانية لمدينة **جويس** أو لريف **بروست** ؛ أو على مستوى النسيج الاجتماعى لأفراد **جويس** أو لعائلات **بروست** ؛ أو على مستوى التكوين النفسى والروحى والثقافى لأبطال الكاتب الأيرلندى أو لأبطال الكاتب الفرنسى ـ هى مادة «محققة» من ناحية . وهى مادة «حية» فى الثقافة العامة للناس الذين استمد منهم الأيرلندى أو الفرنسى شخصياتهما ورؤاهما وتكويناتهما النفسية .. وأخشى أن أقول إنها ليست كذلك بالنسبة لادوارد الخراط . ولذلك ، أرانى خالصا إلى القول بأن «مأساة» ميخائيل الكاملة . كانت فى الحقيقة من صنعه هو . حتى قبل أن يلتقى برامة . وبصرف النظر عن تخليها عنه (أو خيانتها له) .. وكانت مأساة تنجت ـ ليس لأنه «مثقف» . ولكن لأنه اختار أن يسلم تكوينه العقلى والروحى لنوع «راق» من الثقافة ولكنه لم يحاول أن «يتبصر» بنوع هذا الرق . ولا أن ينقده . لكى يحدد منه موقفا «حرا» جديرا بعقلانى وليبرالى حقيقى .. ثم أسقط على «رامة» رؤاه واحتياجاته . فما كانت هى «تصمت» أحيانا . وتحاوره أحيانا أخرى دون أن تتجاوز «وصفه» إلى محاولة أن تسقط هى عليه رؤاها واحتياجاتها ... فحكم هو على نفسه بالانفصال عنها . وضاعت منه فرصة «المعرفة» الحقيقية . والحب الحقيق . والانتماء الحقيق لنفسه الحقيقية .. ضاعت منه فرصة أن «يعرف التنين» .. ولو عرفه ، لقتله حقا . لأنه كان سيعرف أنه تنين لا يكمن فى داخله هو ـ داخل ميخائيل ـ ولا فى داخل رامة . وإنما هو قائم بينهما .. ينتظر من يقتله .

هكذا نكون قد بدأنا الغرق فى عالم الرواية . طارحين كثيرا من الأسئلة التى نتركها وراءنا دون جواب ؛ ولابد قبل أن نوغل فى هذا العالم الخصيب . أن نستدرك بعض ما فاتنا حتى الآن .

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلا . يحمل كل منها عنوانا خاصا : من : «ميخائيل والبجعة» حتى «اليوم التاسع والأخير» ووضع عناوين خاصة للفصول تقليد روائى قديم . ولكنه اكتسب دلالة ووظيفة خاصة . بمساهمته فى تحديد الرمز الأساسى لكل فصل (مثل «التيمة» الأساسية . أو «الميلودى» الأساسى فى كل حركة من حركات بناء موسيقى كبير كالسيمفونى أو الكونشرتو) وبمساهمته بالتالى فى تحديد مسار الحركة الشعورية ـ العقلية والنفسية . لكل فصل (أى لكل مرحلة من مراحل كشف المضمون العام للعمل والكيان الكلى للتجربة العامة فى هذا العمل) أقول إن وضع عناوين خاصة لفصول الأعمال الروائية . اكتسب تلك الدلالة والوظيفة . منذ كتب مارسيل بروست فى أوائل هذا القرن روايته الكبيرة (ذكرى الأشياء الماضية) فى أجزائها ـ فصولها السبعة ؛ ومنذ استطاع ناقد كبير ـ **مثل ستيوارت جلبرت** ـ أن يستخلص من جويس اقرارا بصحة «عنونة» كل فصل من فصول «يوليسيز» الثانية عشر على أساس مطابقة الفصول لمراحل ملحمة أوديسة هوميروس : من تليماكوس إلى بنيلوبى .

ولكن **إدوارد الخراط** . أعفانا من هذا العناء . وكان قد حملنا ـ أو ترك لنا ـ مسئولية اكتشاف المعانى التى شحنها فى عناوينه : من اسم الرواية ذاتها ، إلى أسماء الفصول .

من اسم ميخائيل ، لا من اسم رامة ، جاء التنين فى اسم الرواية . فقد ولد ميخائيل فى يوم عيد القديس ميخائيل ، أحد كبار قديس كنيسة مصر القبطية ؛ وسُمى باسمه ؛ وعاش ميخائيل «مؤمنا» إيمانا وجدانيا عميقا بأن على علاقة «ما» بكبير الملائكة الذى قتل تنين النهر (رمز الشر وتجسيد الشيطان) . وقد حكى هو هذه العلاقة لرامة . ولكن رامة قالت له بعد ذلك : «أنت قتلت التنين» ، وكانت تقصد بالتنين ما يحجزها عنه أو يفصلها الواحد بعد الآخر ، لكى تشبهه بقديسه الحارس ، ولكى تعلن له فى نفس الوقت «قبولها» لرؤاه قبولا عاطفيا واضحا : رؤاه عن نفسه ، ورؤيته لها هى .

فمن أين جاء اسم «رامة» الذى لم يوجد إلا كاسم لمكان فى اللغة العربية ، ولم يستخدم كاسم إنسانى عند العرب ولا فيما أخذه العرب من أسماء عن غيرهم ولا فى التحريفات التركية والشركسية واليونانية للأسماء العربية ؟[1]

فى أثناء كتابة هذا المقال ، عرفت أن هناك «لوحة» فارسية الأصل قديمة ، يسمونها «رامة والتنين»[2] ، ولكن هذا إن صح لن تكون له أهمية حاسمة فى فهم الرواية ولا فى فهم اسم رامة . وعلى أية حال ، فاستعارة أسماء الروايات من أعمال أدبية أو فنية سابقة ، شئ تقليدى معروف[3] . وفى معظم حالات الاستعارة يقيم الكاتب الروائى مشابهة من نوع ما ، بين المدلول العام لتجربته الروائية وبين معنى أو إيقاع أو سياق العنوان المأخوذ من «أصل» آخر ، أو يكون معنى العنوان ــ فى أصله ــ قريبا من التجربة الروائية نفسها . وهذا ما لا نتوقع أن يكون فى حالة «رامة والتنين» حتى لو صح وجود لوحة فارسية بهذا الاسم ، والتى ربما كانت قد أوحت للكاتب باسم «نهائى» للرواية . ذلك أن تنين رامة مرتبط ــ فى التراث القبطى المصرى ــ تراث ميخائيل ــ بتنين القديس (الملاك) ميخائيل ، وبتنين القديس مار جرجس ؛ وذلك أن رامة ، تكاد تتحول فى ذهن ميخائيل ، كما سنرى فيما بعد إلى رمز كامل لكل ما كان القديسان يحاولان إنقاذه من التنين الذى قتله كل منهما .

لقد نحت إدوارد ــ ميخائيل ، بنفسه اسم رامة ، تماما مثلما صنع لنا شخصيتها طوال الرواية ، حتى لم نرها أبدا إلا من خلال تيار وعيه وحكيه أو سرده ، وذكرياته عما حدث بالفعل ، عما كان يتمناه ميخائيل أن يحدث ، وعما رآه بعينيه وذهنه بين الحادث والامتناع ، ومن خلال أحلامه (كوابيسه) . نحت إدوارد ــ ميخائيل اسم رامة نحتا لكى يمنح للشخصية ــ صاحبة الاسم ــ المعانى التى يريد أن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية ، مثلما سنراها وسنحصل عليها فى الرواية : أى من خلال ميخائيل وحده .

وبمعنى ما ، يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه ، هو الذى اختار اسم رامة ، أو اختار أن يعشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعيش معها تجربة الحب ، حيث تمتزج معانى الخصوبة والموت سويا ومعانى التوحد الحر والقهر معا ، ثم أن يعيش «معها» أيضا تجربة الانفصال المفضى إلى خسارة كل معنى ، ثم إلى الموت بالضرورة .

لقد نُحِت اسم رامة ، من فعل «رَئِمَ» النادر ، والذى لا تكاد تستخدم الآن إلا بعض مشتقاته ، وليس من بينها رامة .. على الأقل فى قواميس العرب ، وقد نُحِت الاسم من معانى الفعل :

- رَئِمَ الشئ ، أحبه وألفه ؛ ورئمت الناقة على ولدها أى عطفت عليه ولزمته ؛ فهى رؤوم ورائمة ؛ و«ارأمت» الناقة أى : عَطَّفْتها ــ بتشديد الطاء وتسكين الفاء ــ على غير ولدها ؛ ورَئِمَ الجرح أى بدأ يلتئم .

ولكن :

- رَئِمَ فلان فلانا على الشئ أى «اكرهه» عليه ؛ ورئم فلان الحَبْل ، أى «فتله فتلا شديدا» .

ومن اجتماع هاتين المجموعتين من المعانى «المتعارضة» ، بين الحب والألفة والعطف ، وبين الاكراه والعسف ، نحت ميخائيل إذن إسم رامة ؛ أو وجد نفسه يعشق المرأة التى تحمل هذا الاسم عشقا «بالضرورة» ثم يروح يسقط عليها ــ أو يراها ممتزجة ــ بكل الرموز الكونية (المصرية الفرعونية ، والقبطية ، واليونانية) للخصوبة والأمومة والفرح والحنان ؛ وبالكثير من رموز الاكراه والقهر والموت أيضا ؛ وفيما هو يحاول أن يدخلها فى إطار ونوع «معاناته لها» بالحوار العقلى والمناشدة الوجدانية ، تحاول هى أن «تقنعه» فقط بأنها أكثر تعددا ــ وتوحدا أيضا ــ من أن تدخل فى أى إطار إلا إطار «وجودها» الفعلى الذى منحه لها «تاريخها» كله ، وهو نفسه إطار الضرورة التى تخضعها ــ من الخارج أو من الداخل ــ والذى لا يكتمل إلا بتحقيقها لحريتها . وفى هذا التلاحم ، يدين ميخائيل ــ بينه وبين نفسه ، وأحيانا بينه وبينها ، قدرتها على تحقيق تلك الحرية ، وعلى ترويضها لتلك الضرورة ، بأن «تستهلك» رامة «كل» من يحاول أن يقيدها فى إطاره : ميخائيل القبطى المصرى ؛ أو من كان قبله ، أو من جاء بعده ، حتى أن هذا هو ما يبدو «مصير» سامح ، الشاعر الفلسطينى الذى دمر بظهوره حب ميخائيل وحياته ، أو كان مجرد «المناسبة» التى أكملت مسيرة ميخائيل نحو الدمار ، ولمسيرته التى بدأت منذ عجز عن معرفة التنين ، ومعرفة مكانه بينه وبين رامة .

* * *

حينما أحب ميخائيل رامة ــ وكان قد رآها فى حفل ما ، ودار بينهما كلام عابر ، ثم لم نعرف بالتحديد ما دفع أحدهما إلى الآخر ؛ تخيل بجموح عاطفته وهيمنة رؤاه عليه ، لا بضوء عقله الخافت ، أنها تبادله نفس النوع من «الحب» طالما أنهما يتبادلان طقوس الحب الجسدى ، ويتقاسمان الولع ــ كل بطريقته ــ بوطنهما المشترك ، والعشق لمدينته (مدينتهما ــ الاسكندرية) والتاريخ والموسيقى والشعر والبحث عن الحرية . حينما حدث ذلك لميخائيل ، حدث له أيضا أنه شرع فى فتح الثغرة ، التى سقط منها (سقوطه المأساوى) فى النهاية .. شرع فى إيقاظ التنين الذى لم يستطع أن يعيده إلى النوم ولا أن يقتله .. بل قفز هو بين فكيه فى النهاية ، لكى يتخلص من عذابه الذى بدا له أنه لا يمكن أن ينتهى .

فقد اندفع ميخائيل دون تبصر ، لكى يمزج بين رامة وبين تصوره هو الخاص ، عن وطنه وتراثه ، رموز كل ما أحبه واختاره ــ كمعانى وكأشياء متجسدة ــ فى الوطن والحياة (والعالم ؟) وهى أيضا الرموز التى كانت تمنح للوطن وللحياة وللعالم ، فى ذهن ميخائيل وروحه ، أبعادا كونية وشاملة : اندفع ميخائيل ، لكى يمزج «رامة» أو لكى يتوهم أن رامة ممتزجة بالفعل ــ حتى قبل أن يعرفها ــ بهذه الرموز .

وكأنه كان يشتاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات «تاريخ» تراثه ووطنه وعالمه المبعثر ــ بالصورة التى رآها هو ــ والمكثف متجزئا فى وقت واحد ، فى شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم ، مبعثرا ، مكثفا فى جزيئاته الصغيرة ، لا يكاد يربطها رابط فى ذهن ميخائيل ، حتى لم يكد يحس بوجوده الفردى الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه فى ميدان التحرير . وأحس فى تلك اللحظة أن اسمه قد نودى للمرة الأولى فى الحياة «باللغة» المناسبة ، وأن اسمه صار متجسدا حقا فى هذه «اللغة» ؛ فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلا ويكتسب معنى متكاملا : فى ذهن ميخائيل ووجدانه ؛ وخارج ذهنه ووجدانه معا . أصبح هذا الشتات المتناثر المتجزئ المكثف هو فى وقت واحد : إيمان ميخائيل وحبه وانتمائه ، متجسدا له فى رامة ؛ وأصبحت رامة هى «المرأة» الخاصة به ، وهى فى نفس الوقت ، الكون والتاريخ والوطن . أصبحت الأنثى المحسوسة المحددة ، والمطلق الذى تجمعت فيه معانى كل رموز الأنوثة فى الكون : من السماء إلى الغابة ؛ ومن الليل المظلم فى وسطه القمر ، إلى صدر الأم أو أثداء البقرة/السماء الأسطورية المصرية القديمة ؛ ومن الرحم الحاضن الدافئ إلى نيران الفناء المهلكة ؛ ومن الوضوح الكامل الابانة ، إلى الغموض الملغز كالطلسم فى أسرار السحر القديم . أصبحت هى ايزيس وهاتور وتوت ونفتيس (كل الامهات «الرؤومات» وربات الحب الراعيات الحارسات اللواتى صنعن لمصر حورسها

القديم وقمن على تربيته ورعايته حتى يشتد ساعده لكى ينتزع مصر من رب القحط والصحراء وتنين النهر ـ فرس النهر ـ الشرير) .. وأصبحت هى «كيم» . اسم من أسماء مصر الفرعونية الأولى ـ مصر التى كانت بكرا وخاما عندما أبدعها «أتوم» فى أول الخليقة ؛ ثم تمتزج أيضا بأم الأولياء (مريم العذراء ؛ السيدة زينب ؟) .. بل يندفع أكثر ، وراء الرمز اليونانى (ولنتذكر أنه فى مناقشته مع رامة أمام الفنلندى ، كان قد رأى أن فى دمائه (دمائنا) شيئا من دم اليونانيين القدامى) فرأى رامة تمتزج بديميتير (ربة لخصب اليونانية الطيبة) ثم مع برسفونية ابنة ديميتير وشريكتها فى الرمز إلى الخصوبة والربيع ..

ولكنه بالطبع لم يكن رومانتيكيا ، وما كان عصره ليسمح بهذه الرومانتيكية العذرية . لقد كان واعيا وعيا ضروريا ، بحكم عصره وبحكم تكوينه المتلائم مع هذا العصر ، كان واعيا بـ «جسد» رامة ، غارقا فيه بجسده ، حتى أذنيه . ولذلك رآها أيضا ممتزجة مع بست (القطة الشبقة ، ربة الجنس فى الميثولوجيا المصرية القديمة ـ أسماها بستيت) ومع عشتارو أفروديت (شبيهتيها الفينيقية والاغريقية) .

وقبل أن نتحدث ـ قليلا ـ عن الجنس فى «رامة والتنين» ـ وهو حديث ضرورى ؛ لابد من وقفة أرجو ألا تطول ـ مع مسألة الربط بين رامة ـ الرمز ـ وبين رموز الأنوثة المتعددة فى التراث اليونانى بالذات .

لا يمكن فهم هذا الربط إلا من خلال احتمالين : فاما أن ميخائيل ادوارد ، يعتقد بأن بعض الدم اليونانى القديم الذى دخل فى دمائنا ، ترك فى عقولنا وفى تركيبتنا النفسية الجماعية شيئا من معتقدات الاغارقة ، ولكنه شئ غائر إلى درجة أن نستطيع تخيل حبيباتنا/أمهاتنا وقد حملن شيئا من ملامح رموز اليونان الاغريقية إلى خصوبة الكون والطبيعة الانثوية ، وهذا الخط يؤدى بالضرورة إلى التفكير فى أن مصر أصبحت يونانية وبيزنطية الروح(٤) ولو بقدر نسبى ؛ والاحتمال الثانى هو أن يكون إدوارد كان يريد لرامة أن تكون رمزا كونيا شاملا ، حيث أحس بها ميخائيل كذلك ، لاحتياجه أساسا إلى مثل هذا الرمز .

ومع ذلك ، فقد ظل لرامة ـ على الدوام ـ مستويان من «الوجود» أو من التجسد فى الرواية . أولها هو المستوى الحسى الملموس ، المستوى الذى تقع فيه «أحداث» علاقتها الحسية بالالتقاء الجنسى ، أو التجول الحرّ فى أنحاء المدينة ، أو الخروج مرتين مع بعض الأصدقاء ؛ ثم المستوى «الذهنى» النابع من عقل ميخائيل ومن حلمه المثقل بمعاناة ذلك العقل وتجاربه ورؤاه الشعورية والفكرية . ومع ذلك ، فقد امتزج المستويان على الدوام ، من حيث أن رامة لا تتجسد كشخصية فى الرواية إلا من خلال عقل ميخائيل وعينيه .

كان يشم رائحتها ـ رائحة الانثى ـ متعطرة إذا كانت متهيئة له أو غير متعطرة ، أو يلمسها ، فلا تلبث أن تنفتح فى ذهنه ـ من خلال نفس الرائحة ـ النافذة الموصلة إلى إحساس شعورى «حقيق» بروائح الحقول أو بخور معبد قديم .. وتتوالى من ثم الصور وتتداعى المعانى . أو يتحسس بيديه جزءا من شعرها ، فتنفتح نفس النافذة التى تجعله يتلمس أو يتجول ـ واعيا ـ فى أحراش البوص والبردى فى بلاد «كيم» ومراتع طفولة حورس فى بداية الزمان .

لم يكن الجنس بينهما ـ بالنسبة لميخائيل سوى وسيلته للتوصل إلى امتلاك رامة ـ بمعانيها الكلية التى يسقطها ذهنه عليها ـ امتلاكا كاملا .. ولم يكن الجنس ـ بالنسبة لرامة ، بمعناها الذى تحدده بنفسها ـ حتى ولو كنا نتلقاه أيضا من خلال ذهن ميخائيل ـ إلا وسيلتها لا ستهلاك وجود ميخائيل وتجربته بالنسبة إليها .

بل إن الوجود الحسى لرامة ، المؤدى فى ذهن ميخائيل إلى وجودها على المستوى الذهنى ، قادر على أن يمنح للوجود الحسى للأشياء ولظواهر الطبيعة ولمبانى المدينة ، وجودا ذهنيا يبدو هو الآخر ، كأنه وجود «مستور» وراء غلالة من التاريخ ؛ إنها تبدو وسط المبانى وعلى طوارات المدينة وأمام درجات معابدها ، كأنها جزء من حفر بارز فوق حفر بارز آخر قديم ؛ تتجلى لنا طبقات متراكبة من لوحة مجسمة ، ولكن لكل طبقة لونها الخاص وأبعادها ، وزمانها ، ودلالتها .

وذلك ، يرجع بالدرجة الأولى ، ولأننا نرى كل هذه الطبقات والألوان من خلال ذهن ميخائيل وعينيه ، يرجع إلى أن ميخائيل نفسه لم يكن يعيش باعتباره «رجلا» عاديا ، له وجود محدود فى الزمان ـ زمان شخصه وزمان وطنه والثقافة الحقيقية العامة لهذا الوطن ـ وامتداده الطبيعى داخل تاريخ ـ ماضى ومستقبل ـ هذا الوطن وهذه الثقافة ـ وإنما هو يعيش ـ فى داخل ذهنه على الأقل ـ بأبعاد أو فى «لا ـ إطار» أبعاد ما تكون عنده واستقر باعتباره «تاريخ سلالته» كلها ، الذى انتقاه من عصور معينة . ونفى عنه عصورا أخرى ، ومزج به ما أحبه من دماء ، ونفى عنه ما نفر منه أو لم يسترح إليه شخصيا .

• • •

هكذا كانت رامة فى كليتها «تجربة» امتحن ميخائيل ـ رغما عنه ـ من خلالها حقيقة علاقته بتاريخية ـ مجتمعه وعالمه ، ومدى قدرته على تحمل حقيقة ذلك التاريخ . كان ميخائيل قد قرر أن يكف عن أى ممارسة فعلية لأى علاقة حميمة مع هذا العالم .. ذلك أنه لم يكن واثقا من أن ثمة مكانا له فى «المستقبل» ، وكان واثقا ـ على العكس من مكانه فى الماضى : الوطن ، والمنفى داخله . ولكن رامة لم تكن فقط مصممة على المضى فى علاقتها مع العالم/ الوطن- صراعها ضده وتقبلها له دون قيود وفى استمتاع بالصراع وتلذذ بالتقبل معا ؛ بل إنها أيضا كانت جزءا حميما من هذا العالم نفسه الذى تصارعه وتقبله : تصارعه لأن مكانها فى «المستقبل» قائم لا تحيطه أى شكوك ، وتقبله لأنها تعرف بالتحديد ـ دون خيالات ـ مكانها فى الماضى . كان ميخائيل يحلم على الدوام ـ ويوجد ـ بزمان مفقود وبوطن طمس معالمه التى يريدها وبامرأة مصنوعة ملامحها من ملامح الوجه الذى يريد هو أن يلبسها إياه ؛ وكانت رامة تعيش الزمان القائم والوطن (المكان ؟) الذى تجسد فيها ولا تصارع إلا من أجل تحريك الزمان والوطن فى السياق الطبيعى لحركتها وحركتهما الفعلية .

ولكننا نرى ذلك كله ـ مرة أخرى ـ من خلال ذهن ميخائيل وعينيه ؛ من خلال الذهن الذى يرتسم فيه التاريخ حسب رؤاه هو إليه ، لاحسب حقائق التاريخ نفسه ؛ والعينين اللتين تريان صور الذهن المسقطة على مختارات وشتات الحقائق والأساطير كأنها هى الوجه الحقيقى للأشياء . ولذلك ، وكما يتجلى واقع الأشياء والرموز وعناصر المكان ، وحتى رامة نفسها ، وكأنما قد تبعثرت متجزئة قبل أن يعيد ذهن ميخائيل تركيبها حسب تصوره الخاص عن بنيانها النهائى ، أو لكى تتطابق فى النهاية مع ذلك التصور . كذلك يتركب الزمن نفسه على طول الرواية : الزمن هنا ليس هو الوعاء الطولى الذى تتمدد أو تترامى على امتداده احداث وتأملات وعلاقات ؛ إنما يبدو الزمن متخللا نسيج التركيب الجديد الذى صنعه ذهن ميخائيل وهو يستعيد ـ يتذكر ـ تجربته مع العالم (تاريخه ومجتمعه ومعتقداته إزاءهما وعلاقته بهما) منذ أن عرف رامة ونادته باسمه فوقع فى حبها .

وتجربة الحب ليست مجرد «قصة حب» فى ذهن ميخائيل ، وإنما هى امتحان كامل لفهمه ولعلاقته بعالمه . ولذلك ، فانه حينما يرويها ـ وهو يبدأ روايتها من ختامها القصصى فى الفصل الأول ـ يقسمها إلى أقسام متطابقة مع «تجلياتها» فى ذهنه : تتراكب كل مجموعة من التجليات لكى يتشكل جانب من الامتحان/التجربة ، فيروى ميخائيل فصلا يدور حول واحد من معانى الامتحان التجربة كله ؛ وهو يروى كل فصل «واعيا» بأن الفصل ـ الجانب الواحد من التجربة ـ لابد أن يحتوى فى نفس الوقت على جميع الجوانب الأخرى . فرغم سيطرة الميلودى الأساسى فى كل حركة من حركات البناء الموسيقى الكبير على الحركة الشعورية فيه ؛ الميلوديات الأساسية فى الحركات الأخرى ، علاوة على الميلودى الأساسى فى البناء كله ، تظل موجودة ـ تبرز أو تتوارى ـ على طول الحركة التى نسمعها «الآن» أو نعايشها فى هذه اللحظة . وبسبب ذلك التراكب لمجموع التجليات المكونة لكل جانب من جوانب التجربة ، ثم لمجموع تجليات التجربة كلها ، يبدو «عمر» التجربة الزمانى ـ مع مضمونها الكلى ـ متجمعا على الدوام فى كل لحظة من لحظات هذا العمر . وبسبب هذا التراكب والتجمع سويا ، تصبح الرموز وسائل أساسية لتجميع المعنى الذى اكتشفه ميخائيل فى امتحانه

(تجربته) وللافصاح عن هذا المعنى ؛ وكما قلت من قبل ، تكاد المفاتيح الرئيسية إلى هذه الرموز أن تكن دائما (تقريبا) فى عناوين الفصول .

١١ الفصل الأول ، بعنوان « ميخائيل والبجعة » هو فصل اختتام التجربة بالنسبة لميخائيل : لقاؤهما الأخير ، فى أحد أماكن لقاءاتهما الأولى (جزيرة الشاى بحديقة الحيوان) أمام مائدة مقابلة لبحيرة الطيور المائية . هنا يكتشف ميخائيل استحالة الاستمرار ، أو استحالة استمرار تحمله لتجربة خسارته لأمله فى الانتماء ولأمله فى إعطاء حلمه عن نفسه وعن التاريخ وعن رامة « المعنى » الذى أراد أن يقسرهم جميعا على اتخاذه . ولا يصبح هناك مفر ـ بالنسبة إليه ـ من الموت ، ولكن الوجود الذهنى لرامة لا يوجد فى الحقيقة إلا فى ذهن ميخائيل . ولذلك لابد أن « يموت » هذا الوجود أيضا بموت ميخائيل ؛ وبذلك تصبح « البجعة » ضرورية : البجعة معادل ذهنى لرامة « الذهنية » وإذا ماتت البجعة انتهى الوجود الذهنى لرامة مع انتهاء وجود ميخائيل نفسه . ولم يكن اختيار « البجعة » اعتباطا . فالبجعة فى تراث الأساطير (الأوروبية ، لا المصرية ! !) رمز للعقم والموت الجليدى البارد (البجعة ، فى قصيدة ما لارميه بنفس الاسم ، رمز مباشر للبرودة والعقم وللمرأة الباردة الجمال والعقيم فى نفس الوقت ؛ وفى قصيدته أيضا : « هيروديادا » المرأة الباردة الجمال والعقيم ترمز هى إلى البجعة وإلى جبل الثلج الميت الجميل !) . ورغم أن بجعة إدوارد (ميخائيل ـ رامة) سوداء ، فإنها تتميز بنفس الصفات : ملفوفة الجناحين تلعاء العنق ، تنساب دون صوت على الماء .. تقف أمام مائدتهما ساكنة زجاجية العينين بخضرتهما الحالكة وفى جسمها المستدير نعومة متحدية مستقرة لا تنال .. وهذه كلها كلمات قريبة من تصوير مالارميه لبجعته البيضاء . والبجعة أيضا تستطيع أن ترمز إلى « النهاية » وإلى « الموت » بأسطورة أوروبية أخرى تتحدث عن « اغنية » تصدح بها البجعة (وهى طائر لا يغنى ولا يصاح أصلا) قبل أن تموت ؛ أما البجعة السوداء نفسها فى التراث الأوروبى أيضا فهى شئ فريد وشاذ ، مناف للطبيعة ، ولا يمكن أن يبقى (! !) وهكذا كانت رامة ، فى وجودها الذهنى ، الذى خلقه ذهنى ميخائيل .

إننى لا أعتزم هنا ، استعراض عناوين الفصول ، واحدا بعد الآخر ، وتعبير كل منها عن الحركة الشعورية الأساسية فى كل فصل وإن كنا قد أشرنا من قبل إلى علاقة عنوان فصل : « إيزيس فى أرض غريبة » ، وهو الفصل السابع ـ ولهذا الرقم أيضا دلالاته ! !) (بالمضمون العام للفصل نفسه) .

ولكننى أحب أن نتوقف قليلا ـ مرة أخرى ـ عند الفصل الأخير ـ الرابع عشر ـ بعنوانه : « اليوم التاسع والأخير » . لم يكن ما بينهما قد امتد ثمانية أيام فقط ـ رغم أن ذروة التجربة كانت قد استغرقت ستة أيام ، وربما كانت قد حدثت فى الفيوم . ومع ذلك فإن اليوم الأخير فى التجربة ـ اللحظة الأخيرة التى أكدت استحالة الاستمرار قبل المواجهة النهائية والحكم الختامى فى الفصل الأول ـ هذا اليوم الأخير ، كان فى ذهن ميخائيل هو « اليوم التاسع » .. التاسع لأنه يوم الاكتمال وانتهاء الأشياء وانحلاء الوهم . وسواء فى الميثولوجيا المصرية (تاسوع الآلهة ورموزه فى الزرع وتطبيب الأوجاع وتصور عدد الأفلاك) أو فى السحر اليهودى (اكتمال الغرض من التعويذة فى تسع ليالى) أو فى الميثولوجيا اليونانية (سفينة ديوكاليون التى أنقذته من الطوفان عامت تسعة أيام) .. إلخ .. إلخ . كان « الشئ التاسع » هو الشئ الأخير ، وكان اليوم التاسع هو يوم الاكتمال (ربما لأن شهور حمل الجنين البشرى المثلى تسعة شهور .. وبعدها الميلاد .. بداية الرحلة نحو الموت !) ..

فى هذا الفصل ، يتحقق ميخائيل من انفصاله عن رامة (فصاله ؛ إنها تفطمه عنها ، ويذوق مرارة الصبر ، ولكنه لا يكف عن الحلم بالحلاوة العابرة القديمة) . وفى لقائهما الجنسى الأخير ، الذى جاء عفوا ، لا يستطيع أن يمتلكها ، لا يشعر بالقدرة على التوهج والتجلى ؛ وحينما يحاول الاتصال بها فى انصباح ، يروح ـ دون وعى ـ يدير رقم تليفونه هو فيجده مشغولا ، ولا يتحقق الاتصال . وفى نفس الفصل أيضا ، يكتشف أنها « موحدة » مثله ، فرضت عليها الازدواجية (تزوجت مرتين ، وطلقت مرتين) ولكنها بعكسه ، تبحث أن تتوحد مع نفسها ، وتستهلك فى ذاتها كل من يريد أن يوحدها مع ذاته .. وكان ميخائيل آخرهم ، ولم يكتشف ذلك إلا فى اليوم التاسع ، الأخير ، ومع ذلك فما يزال يصر على أنه هو وحده ، الذى تكتمل لها به وحدانيتها ، أو توحدها ؛ ويصر على أنه « يحبها » حقا لذاتها ، لالذاته : لخلاصها ، لا لخلاصه ؛ ولا يستطيع أن يبرر ذلك :

« أما أنا ، فهأنذ أسلم نفسى لآخر ما عندى ـ وبقدر ما أعرف ، آخر ما يوجد . إننى أواجه الألم المتصل ، حتى اليوم الأخير ، من غير درع ، من غير تغطية . من غير تبرير » .

وكانت هذه آخر كلماته فى الكتاب ـ لا آخرها فى القصة ، لأنه سيقول آخر كلماته فيها ، فى الفصل الأول ، قبل أن يقفز على البجعة وسط ماء البحيرة **الموحل ، لكى يبيدها (يقضى على وجود رامة الذهنى) ويبيد نفسه .**

فجأة ، يستعيد ضمير المتكلم ؛ ويختفى كراوية . هذا الضمير الذى لم يظهر **مباشرة على طول الرواية إلا فى هذه اللحظة ـ فى هذه المناجاة الذاتية ـ النهائية ..** لكى يمتزج من جديد ميخائيل القديس ، وميخائيل العاشق الذى ضاع حبه ، والمؤلف (؟) ربما .

وفجأة ، وبعد ملاحاة متصلة تكونت من الحوار **العقلى** والمناشدة العاطفية (والامتلاك الجسدى) يجد ميخائيل نفسه : « من غير درع ، من غير تغطية ، من غير تبرير » . فى مواجهة الألم المتصل : ولكنه لا يكف عن الملاحاة (التى سيعود إليها فى الفصل الأول) التى يقطعها **فجأة عندما « أكيل »** وأدرك الحقيقة كلها .

° ° °

هل كان ميخائيل يروى ما حدث ؟

الحق أنه كان أمينا على طول الرواية . كان حريصا على أن يفصل بين ما قيل **بالفعل ، حينما يقول : « قال .. » أو « قلت » أو « قالت .. » ، وبين ما كان يود أن يقول : « لم أقل لها .. » أو « كان يود أن يقول ... ولكنه لم يقل .. » أو « قال لنفسه .. » .. ولكنه لم يقطع بحدوث شئ بالفعل إلا ما حدث فى الفصل الأول .**

الحدوث . بالنسبة لميخائيل ، ليس وقوع الفعل فى حيز العالم خارج ذاته فقط . الحدوث أيضا قد يكون فعلا أو قولا « وقع » فى ذهنه وإن كان **قد** ظل داخله لم يخرج فى عمل أو قول . وهو بتأكيده فى نهاية الفصل الأول فقط أن : « هذا كله قد حدث بالفعل » ، ينفى عن كل « الأحداث » من أفعال وأقوال ، ومن تأملات وامتناعات وأمنيات ، التى ملأت الفصول الثلاثة عشر الأخرى ، ينفى عنها احتمال أن يكون قد « حدثت » كأحداث خارجية : أفعال أو أقوال .

ذلك أن وجود ميخائيل ذاته ، يتحقق هو الآخر ، مثل رامة ، على مستويين : وجوده الحسى المتحقق فى العالم الخارجى ؛ ووجوده الذهنى الذى منحه لنفسه ـ فى داخل ذهنه ـ واعيا .

وكانت تجربته مع رامة ـ كامتحان لعلاقته بالعالم ـ امتحانا أيضا لعلاقة المستويين اللذين يتحقق عليهما ـ فيهما ـ وجوده : فى جولاته مع جسد رامة ومع عقلها ، كان يريد أن يوحد نفسه هو أيضا ، وأن يستعيدها « واحدة » من مراحل وجودها الثلاثة : الفرعونية ، والقبطية ، واليونانية (البيزنطية) ، بينما ظلت رامة هى ذاتها ، التى لم **يستطع** هو أن يخترقها ، ولا أن يحتويها .

فى الفصل الأول ، الذى هو أيضا الفصل الخامس عشر ، يناديها ميخائيل **ويناشدها** : « ما حقيقتك ؟ » . إنه السؤال الذى كان يمكن أن يوجهه إليها فى البداية ، وهو « يجهلها » .. أما الآن ، وبعد **كل** ذلك الالتحام ، فإنه لا يسأل لكى يعرف ، وإنما لكى يفهم .

لقد حاول طوال الوقت أن يفهمها من خلال ما يحتاجه منها : أن يفهمها بعد أن يلبسها قناع كلماته ، وهو بهذا السؤال ، فى نهاية « القصة » لا يؤكد أنه لم

يفهمها ، وإنما يؤكد أن كل الأسماء التى ناداها بها ، وكل إحساسه بها ـ حتى فى لحظات الالتصاق الحميم ، لم تكن هى أسماؤها ، أو لم تكن هى «كل» أسمائها .

كان قد أقام حاجزا بينها وبين نفسه بالكلمات : وقد استخدم إدوارد الخراط ، كل قدراته على تصوير ـ تجسيد الاحساس بالأشياء وبالمواقف ، من خلال تحويل كل شئ وكل موقف إلى أكثر الكلمات «إحاطة» بالشئ أو بالموقف ، استخدم ادوارد هذه القدرة لكى يحول عالم ميخائيل ، وأحاسيسه ، ورموز ثقافته ، وملامح مدينته ، وجسد رامة ، إلى كلمات . ومع ذلك لم يستطع هذا المجهود الهائل أن يتيح لميخائيل أن يخترق رامة ولا أن يحتويها . وظلت الكلمات تحيط به من ناحية ، وتغلف رامة من ناحية أخرى ، فكأنها فى حد ذاتها كانت «تجسيدا» آخر للتنين الذى يمنعه من إدراك رامة : أو الوصول إليها أو فهمها ؛ فكأنه كان ينفصل عنها الانفصال النهائى ، بينما هو يتحرك نحوها باستمرار .

• هوامش البحث

(١) من فصل «إيزيس فى أرض غريبة» .. حيث «التيمة» الأساسية هى غربة رامة المطلقة بين الجميع ، فيما عدا ميخائيل .

(٢) رامة : اسم موضع بالبادية . قال زهير :

لمن طلل برامة لا يريم
عفا وخلا له حقب قديم

ولقد قيل فى شرح الاسم بالبيت ، رامة ـ منزل بينه وبين الرمادة ليلة فى طريق البصرة إلى مكة ، ومنه إمّره وهى آخر بلاد بنى تميم . وبين رامة والبصرة اثنتا عشرة مرحلة . راجع لسان العرب . مادة (روم) وشرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية .

(٣) استعار بروست مثلا ، عنوان «ذكرى الأشياء الماضية» من إحدى سونتات شكسبير ؛ فيها :

حينما أخلو لأفكار حلوة صامتة
استحضر ذكرى أشياء مضت .

وأخذ جويس ، اسم روايته الأخيرة الكبيرة «يقظة فينيجان» ، التى تترجم أيضا . «بعث فينيجان من الموت» أو «جنازة فينيجان» Finnegans wake من أغنية قصصية أيرلندية ـ أمريكية ، عن بنّاء مات تحت انهيار حائط ، وفى جنازته يقوم (يبعث) من بين الأموات ، ويغنى أغنية يختمها باسمه ـ ويدعى تم فينيجان ـ قائلا :

ألم أكن صادقا فى كل ما قلته لكم :
سيكون مرح كثير فى جنازة (يقظة) فينيجان ؟

ولبعض روايات هيمنجواى عناوين مختارة من شعر جون دون .. إلخ .

(٤) الاشارة إلى العنصر البيزنطى وردت فى مناقشة الأستاذ بدر لديب الممتعة للرواية فى ندوة «مع النقاد» فى البرنامج الثانى مع الدكتور صبرى حافظ ، والأستاذ كمال ممدوح حمدى والمؤلف .

فصول
فصول



قصاص بلا عاطفة

الدكتور نعيم عطية

ذات يوم دار حوار عنيف بين جوجان وفان جوخ . نظر جوجان إلى لوحات فان جوخ وقال «إن هذا الغليان الذى فى ألوانك وخطوطك ليس من الفن فى شئ . الفن هو أن تستعيد الحقيقة فى هدوء ، بعد أن تكون قد بَعُدْتَ عن زخمها وسخونتها ، فتعرضها من أغوار الذكرى مسالمة رقيقة » . أما فان جوخ فقد ثار وأجاب يقول «إن الفنان إن لم يكتوبا لحقيقة ويعبر عنها فى بوتقتها ولهبها فهو لا يقدم فنا » . ويتردد صدى هذا السجال المرير بين الفنانين العملاقين فى عبارات لأديبنا الكبير يحى حق فى مقدمة كتابه «خليها على الله » ، حيث يؤيد فيها رأى جوجان ، ويقول إنه كان بحاجة إلى أن يبعد عن صعيد مصر كى يستيقظ عنده الدافع إلى الكتابة عنه . وإنه فى «خليها على الله » إنما يكتب ذكرياته فى هدوء وبعيداً عن مسرح أحداثها ، وأنه طوال أن كان يحيا التجربة ويكتوى بنارها لم يكن بقادر أن يكتب عنها . أما وقد صار يكتب ذكرياته من بعيد ، فقد اتضحت له الرؤية واستقام فى يده القلم كى يخط أحداث تلك الأيام على الورق :

نبدأ بهذه المقارنات كى ندلى بانطباعنا الأول والعريض عن أسلوب على شلش فى كتابه القصة . إنه بدوره يؤازر رأى جوجون ؛ فقد خلت قصصه من الغليان الذى نصادفه فى أغلب الأعمال التعبيرية لكتابنا المعاصرين الجدد . إننا فى قصص على شلش لسنا منتزعين بعاصفة هوجاء أو دوامة خانقة ، بل نحن نرشف كلماته فى جلسة هادئة ممتعة . والذى يحدثنا فى قصصه ليس العاطفة المتأججة بل العقل الهادئ المتزن ، وأنت فى الواقع تستمتع بحديثه ، وتطمئن إليه ، وتقر نفسك فى حضرته . وحتى عندما يحكى عن تجربة هى بحسب أصلها خشنة وضاربة ، يجردها من كل أنيابها وأشواكها ومخالبها ، ويقدمها سهلة سائغة مرَّوضة ؛ وذلك كما فى قصته «عزيزتى الحقيقة » . فهذه التجربة التى تناولها بالعرض كثيرون من قبله فى احتجاج وصراخ وتوجُّع ، يقدمها على شلش وقد طرد عنها قدر الإمكان ملابساتها العابرة ، ليمضى الألم إلى حال سبيله فلا يؤرق القارئ بكابوسه ، وتبقى متعة الفن بالتأمل الرصين . وإنك لتُكْبر فى القصاص وأنت تقرأ قصته هذه قدرته على الاغتفار والتسامى ؛ فهو لا ينقل إليك لواعجه واحزانه كما لو كان يقول «**وما ذنبك أنت ياقارلى إذا كنتُ عُذِّبتُ أنا** ؟ لن اعذبك من جديد بأن اسرد محنتى ، بل سأقدم عملا أدبيا يملأك بالشجن ـ وليس بالألم ـ ويفتح أمامك شتى احتمالات التأمل والمناقشة . ولتراجع الأمر كله ، وقل لى كيف يكون مَنْ لا ذوا بالكذب أفضل خالا ممن يكذبون . هل يحب الإنسان الحقيقة حقا ، أم أنها لا تعنيه إن لم تكن تعذبه وتؤرقه ؟ لا تفكر فىَّ وأنت تقرأ قصتى ، فلستُ أنا إلاّ واحداً من طابور طويل بطول التاريخ كله . ولكن فكر فى الوضع الإنسانى بأسره . لا أريدك أن تنحاز إلى فى صراخى ، بل أريدك ألا تفقد حيادك على الأخص وتدلى بحسرتك على ضيعة الحقيقة التى تحبها ، ما دمت بدورك تقرأ كتب الأدب ، مثلى ومثل سارتر الذى كان كل ذنبى أننى ذهبت يوما لسماع محاضرة له . فَقَدْتُ حريتى من أجل ألاّ تفوتنى «محاضرة عن الحرية » . وقد عرفت ـ أكثر من كل من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم ينعمون بدفء أسرّتهم ـ ماذا تعنى الحرية حقا . إنى دفعت «ثمن الحرية » ، ودفعته غاليا .

وعلى شلش ديكارتى النزعة ؛ ينظر إلى الأمور ويفلسفها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » ، على نحو يضفى على كتاباته القصصية عقلانية ملحوظة . ويكسوها بالهدوء والإتزان ، ولا يطلب من قارئه إلا أن يتأمل ويحكم لنفسه بنفسه . ولهذا فعلى شلش يتلمس لكل رأى أو حتى خاطرة تبدر لأبطاله أدلةً . ويقارع أدلتها بأدلة تُعارِضُها ، ويخلص إلى مسار فنى قوامه الفكرة الواضحة واقتناع شخصياته بما تفعل . وهو يضع القارىء بدوره فى جو تأملى ، ولا يزج به إلى عواطف مشتعلة وانفعالات ساحقة . إن السؤال الدائم فى قصص على شلش هو «لماذا ؟ » ومن خلال صوت رزين صقلته قراءات كثيرة يَلْقَى هذا السؤال فى أغلب الأحيان إجابةً مُقْنِعَة .

وتقوم قصص على شلش بصفة عامة على راو يحكى عن أحداث جرت له وشخصيات التقى بها وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة لغيره ، مثلما فى قصتىْ «مرزوقة لها قصة » و«زوزو » ، فإن هؤلاء الآخرين يصلون إلينا من خلاله وعن طريقه . فالقصص كلها تُحْكَىَ على لسان راوٍ ليس ثمة ما ينفى أنه المؤلف نفسه ، بل إن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد فى أكثر من قصة كما فى «**بعنا القطن** » و«**صندوق جدى** » و«**سيدة من الفلبين** » . فالمادة التى صُنِعَتْ منها قصص المجموعة كلها هى تجارب عاشها المؤلف ذاته . وقد يقال إن على القصاص أن يختفى فلا يبدو ظله على كل صغيرة وكبيرة فى القصة . ولكن الحق يقال أيضا إن هذا الراوى الرصين ، ذا التجارب

الإنسانية النابضة ، الذى يحكيها لنا مصفاة رائقة دون أن يحاول أن يغيظنَا أو يحيِّرنا ، ليس ثقيل الظل على الإطلاق ، بل هو رفيق عطوف على القارئ ، كما هو عطوف على أبطاله ، يهمه أن يريح قارئه إلى أقصى حد أو على الأقل ألاّ يرهقه بالجرى لاستجلاء أى معنى غير المعنى الأوحد والجوهرى للقصة . ومن أمثلة ذلك فى قصة «الباب» ـ وهى من أجمل قصص على شلش ـ يعرف القارئ منذ أول كلمة أن المؤلف يتحدث عن عنبر فى جناح «سجن» . ولكنه يصر على التوضيح ، فيعود ويقرر أن كل ذلك يجرى فى «السجن» . وفى قصة «صندوق جدتى» حيث نجده يقول «ثم أعتدلت فى جلستها ، وأدخلت أصابع يديها العشرة فى الطاقية بحيث بانت سعتها الحقيقية . وتأكدت من أنها تصلح لرأس أكبر . ثم قالت : عندما تكبر ستعرف لمن هذه الطاقية وغيرها . ولم أكن من الإدراك وقتها بحيث أفهم مرمى ردها . ولم أشأ أن أستوضحها ، حرصا منى على ثقتها بذكائى ، لكنى أدركت المعنى الحقيقى للإجابة بعد بضع سنوات أخرى حين أخرجت عمة لى أخرى متزوجة طاقية مماثلة من صندوقها وطلبت منى أن أعطيها لزوجها لكى يضعها على رأسه قبل أن ينام» . ونحن نقول للقصاص إذا كنت تحرص على ثقة عمتك فى ذكائك ، إلا تثق بذكاء القارئ ؟ لقد فهم القارئ مبكرا ماذا تعنى هذه الطاقية ولمن هى ، وما كنت بحاجة لتوضح له ذلك . كما أن المؤلف فى بعض الأحيان يبدو معنيا بالتفاصيل ومجيدا فى وصفها ، على نحو يبعث الدفء فى أسلوبه . لكنه ينسى ذلك فى بعض الأحيان فتأتى عبارته مسطحة مثلما قوله «حرصت جدتى على تغطيته جيدا بعدة طبقات من الأغطية تنتهى بمفرش من المخمل الثمين اللامع ، أرجوانى اللون ، مزين بصور ورسوم زاهية جميلة» . ألا يبدو وصف المفرش بأنه مزين «بصور ورسوم زاهية جميلة» وصفا فجاً ؟ كان الأفضل أن يجرى فى شأنه ما أجراه فى القصة ذاتها «صندوق جدتى» بالنسبة لأكواب الألمونيوم «التى نُقِشَتْ على كل منها صورة سعد زغلول بلون أحمر قان» ، ناهيك عن بعض الأوصاف المباشرة الضحلة أيضا مثل ، «عيناها آسرتان كاسرتان» . لا جدوى من مثل هذا الوصف . الأجدى أن يكون الوصف بالإيحاء وإن كان للمؤلف بعض التشبيهات الجميلة مثل قوله فى قصة «الباب» «نهض الفولى أصغر الخمسة أو الستة المستيقظين سنا . وضع يده فى خاصرته وراح يتمشى فى الشريط الطويل الخالى الذى يفصل بين صفى النائمين . كان كمن يستعرض كتيبة سقط أفرادها صرعى فى معركة خاسرة» . على أن الرصانة والإتزان اللتين وصفنا بهما أدب على شلش القصصى يتحولان إلى نوع من «البرود» و«التخشب» فى قصتيه «الجسر» و«سيدة من الفلبين» ، إذ يغلب العقل على سياق العمل ، ويضفى عليه من بروده الكثير . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصتين تحكى علاقة رجل بامرأة ، فإنك تلمس توا أن هذا الرجل قد وضع عواطفه كلها فى «ثلاجة» وراح يروى لنا عن علاقة مجدبة ، لغير ما سبب إلاً أن الرجل كما يقول فى قصة «سيدة من الفيلبين» يسيطر عقله على مشاعره . ولهذا فقد مضى هو والبطلة الجميلة «يأكلان ويشربان ويثرثران» . وسريعا ما تنقطع الخيوط التى تربط القارئ بالقصة» ، ويجد نفسه يقول «مالى أنا وهذه التجربة الذاتية والمسطحة ؟ آلاف الرجال يلتقون بآلاف النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة . ما الذى يريد القصاص أن ينقله إلى ؟» ان على شلش فى قصته «مرزوقة لها قصة» يعرِّف القصة فيقول «قصة معناها حكاية أو حدوته تسلِّى الناس وتفيدهم» . ولكن القارئ لا يجد فى كثير من قصص على شلش اللاحقة على عامى ١٩٦٨ ما يسليه أو يفيده وقد كان هذا أيضا الانطباع الذى تعطيه من قبل روايته «عزف منفرد» (١٩٧٦) فعلى الرغم من بنائها الواعد امتلأت بكثير من التفاصيل التى أضحت لذاتيتها غير ذات معنى أو أهمية بالنسبة للقارئ وعطف على شلش على شخصياته يتجلى فى قصصه كثيرا . وهو فى قصته «دموع الرقيب عبد الفضيل» يكتب بحنان عن هذا العملاق المرهوب الجانب بين أسوار المعتقل . وقد ظل يحافظ على كرامته وسمعته ويكتسب بذلك هيبة واحتراما من الحراس والمساجين على حد سواء ، لكنه عندما يعذبه التفكير فى زوجته أم محمد ، التى شاركته حياة الكفاح حتى وصل إلى رتبة الرقيب ، وفى مرض السرطان الذى ينهش بدنها دون أن يكون قادرا أن يفعل من أجلها شيئا ، حتى الدواء المسكن ليس لديه ثمنه فنجد الرجل الجبَّار يبكى . إنها من الشخصيات القليلة لدى على شلش التى تبكى . ويا للمهزلة المؤسية ، الحارس الرهيب يبكى . لماذا ؟ لأن كلاً يجين دوره . ألقته الأقدار أرضا ، ورمته إلى جب الأسود . عليه الآن أن يواجه الأنياب التى تمزق إرادته وتفترسه . من هذه المحنة الطاحنة يخرج الرقيب ممزقا مهزوما . يذهب إلى الزنازين يبتز من المساجين ثمن الدواء . لأول مرة يتخلى عن عفته وكرامته ، ويهبط إلى الذلة والمهانة وفى قصة «بعنا القطن» نجد الأخ الذى جاء من أجل بعض المال يطلبه من والده ليكمل تكاليف زواجه من خطيبته وقد حان موسم بيع القطن هذا الأخ عندما يعرف أن أباه فى ضائقة مالية تضطره إلى أن يبيع القطن بأبخس الأثمان بينما اخته تنتظر بدورها من ثمن القطن ما تكمل به مصاريف زواجها ، ينتهى بأن يعطى أمه الثلاثين جنيها التى أتى بها كى يعاون فى جهاز أخته أما بالنسبة لمرزوقة فى قصة «مرزوقة لها قصة» فيبدو من جديد إشفاق المؤلف وحنانه على شخوصه . لا سادية فى المعالجة ولا سخرية . كل الشخصيات عولجت وبنيت بمحبة واحترام . وعلى الرغم من المرارة التى ذاقها المؤلف فى تجربته «الاعتقال» فهو عندما ينتقى واحدا من الحراس والسجانين ليكتب عنه قصة يدبِّج مرثية وأغنية حب عن الرقيب عبد الفضيل وقد عُنِىَ على شلش بأن يحدد لقارئه تواريخ كتابة كل من قصصه . مكتفيا على أى حال بذكر السنة التى تنتسب إليها القصة . وإذا قارنا قصصه بالنظر إلى تواريخها نجد أن عام ١٩٦٨ يمثل قمة النضج والعطاء عند المؤلف ؛ فإلى هذه السنة ينتمى أفضل ما كتبه وهو «عزيزتى الحقيقة» و«دموع الرقيب عبد الفضيل» و«الباب» ، وهى تفوق كثيرا اجتهاداته القصصية اللاحقة ، التى تنتمى بحسب تواريخها إلى أعوام ١٩٦٩ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ . وقد تحدثنا عن قصته «سيدة من الفيلبين» التى كتبها عام ١٩٧٦ أما قصة «فيلسوف ؟ مجنون عادى ؟ لا أدرى بالضبط» ، التى كتبت عام ١٩٦٦ فقد تخلى فيها على شلش عن أفضل ميزات أسلوبه القصصى على ما أوضحناه من رزانة واتزان ، ولجأ إلى التجريب ، متخذا من «اللامعقول» ـ المعتدل على أى حال ـ أداة لتشييد قصته ، وقد نضحت من جراء ذلك بقدر من التوتر والهوجائية على نحو يبدو دخيلا على المسار الأصلى لفنه القصصى أما «حكاية منديل الملك» التى كتبت عام ١٩٧٥ فينطبق عليها القول العامى «كأننا يابدر لارحنا ولاجينا» . ونتساءل بكثير من الحيرة : ما الجدوى من كتابه مثل هذه القصة ؟ ولا نجد مبررا واحدا لإضاعة وقت القارئ بها . ولا ينهض للمؤلف عذرا أنه لجأ إلى ما قد تصوره تجديدا فى الشكل ؛ فليس ما فيها من تجديد بالذى يستأهل الوقوف عنده . ولا يعوض القارئ عن الوقت الذى أضاعه فيما لا طائل من ورائه . وتتضاءل كل هذه التجديدات والثرثرات بجوار درر المؤلف الثلاثة «عزيزتى الحقيقة (١٩٦٨) و«دموع الرقيب عبد الفضيل» (١٩٦٨) «والباب» (١٩٦٨) . ◦ ◦

عرض الدوريات الأجنبية

ا ـ عرض الدوريات الإنجليزية



الانفتاح الحقيق على العالم لا يتم إلا من خلال انفتاحنا على «النحن» التي لا يأخذها عادة الآخر في الاعتبار لأنها ليست نموذجه

مصطفى المستاوى

فريال جبورى غزول

فى حركة النقد . كما فى جدلية العرفان ،-لابد أن نبتعد حتى نقترب . فالاغتراب هو الخطوة الأولى فى اكتشاف الهوية ؛ وهو أمر لا يختلف فيه كل من عانى من الغربة والنفى أو الحذف والاستبعاد ، أركان واقعنا اللا أدبى . وهكذا نبدأ رحلة الاستكشاف فى مجاهل الغرب النقدية ، لا لكى نساير ركباً أو لنتبنى رؤية ، بل لنتحرر من السكونية ، عبر رحلة أفقية نحو الآخر ، لنبدأ رحلتنا الحقيقية والمؤجلة فى أعماق «النحن» . نرتحل متزودين بأقوال مفكرينا وصور من تراثنا لنغربل المادة الغربية المطروحة أمامنا ، ونستقرئ اتجاهاتها ومعاييرها| وشموليتها ، كى نستفيد من تجارب الآخرين عندما يكون هناك نقاط تماس أصيلة . وحتى نطرح جانباً نرجسيتهم المتكابرة مهما أتقنوا صياغتها وبرعوا فى تسويقها .

والانطباع الأول عند مطالعة الدوريات النقدية الناطقة بالإنجليزية هو تفرد لغتها ؛ إذ نجد فيها دفقات غريبة من المصطلحات والمفاهيم الحديثة ، وأساليب مذهلة ومعقدة فى التعامل مع النصوص ، تجعل من قراءة النقد المعاصر عملية عسيرة وشاقة . وفى مجال رصد الواقع الأدبى ، من زاوية الدوريات الأجنبية ، يتعين علينا ألا نكتفى بنقل محتوى مقالات مجتزأة من مسيرتها الثقافية ، بل نحاول قدر الإمكان رسم خريطة الثقافة النقدية المعاصرة ، وموقع التيار الطليعى منها ، حتى نمكن القارىء من التقييم الواعى بدل الانبهار السطحى أو الانغلاق الرافض .

يتسم النقد الطليعى بولع يكاد يصل إلى درجة الهوس بالسيميولوجيا أو ما يسمى بعلم العلامات . ونحن نسعى فى عرضنا هذا الى تقديم هذه الظاهرة النقدية عبر مقالات مختارة من الدوريات الإنجليزية . ما السيميولوجيا ؟ وما دلالة هذا الهوس الجماعى بها ؟ وأخيراً ما قيمة هذا التيار النقدى من منظور الوطن العربى وهموم الإبداع فيه ؟

لو راجعنا الدوريات النقدية الإنجليزية لوجدنا أشهرها يتخذ من «العلامة» عنواناً له ، فمثلاً :

١ ـ ساينس Signs (جامعو شيكاغو) تعنى العلامات .

٢ ـ دياكريتكس Diacritics (جامعة كورنيل) تعنى العلامات الفارقة .

٣ ـ جليف Glyph| (جامعة جونز هوبكنز) تعنى العلامات المحفورة .

٤ ـ سيميوتكست Semiotext (جامعة كولومبيا) تعنى النص ـ العلامة

٥ ـ سيميوتيكا Semiotica (جامعة انديانا) تعنى دلالة العلامات .

هذا بالاضافة إلى أن الدوريات الأخرى مثل **النقد** Criticism (جامعة وين) ، **والبحث النقدى** Critical Inquiry جامعة شيكاغو) ، **وبويطيقا** Poetics (جامعة أمستردام) **والأجناس الأدبية** Genre جامعة أوكلاهوما) **النص الاجتماعى** Social Text (جامعة وسكنسن) **ودورية اللغات الحديثة** Modern Language Notes (جامعة جونز هوبكنز) ، تكثر فيها المقالات السيميولوجية النزعة ، ومصطلحات علم الدلالة ؛ فلم يعد هناك منبر نقدى لم تصله عدوى السيميولوجيا .

تتميز المقالات والبحوث السيميولوجية فى هذه الدوريات الأكاديمية بسمتين طاغيتين ، أولاهما تشرب هذا النقد بالألسنية الحديثة بشكل يكاد يكون

تابعا ، حيث يصبح النقد الأدبى وسيلة للتعزيز أو الدعم ، أو التجديد لمقولات ونظريات منبعثة فى علم الألسن أصلاً ، فتغدو نظريات سوسير عن النحو التحويلى ، أو نظريات تشومسكى عن النحو التوليدى ، نقطة الانطلاق لبحوث نقدية أدبية والنتيجة الحتمية لهذا الاتجاه هو أن «الأدب» ، كأدب ، أصبح ثانويا فى النقد الأدبى وأمست الدراسات النقدية الحديثة ترفض الاكتفاء بالنصوص الأدبية وتتعداها إلى أعمال أبداعية غير أدبية ، أو أعمال شبه إبداعية ، كنقد السينما ، ونقد التقاليع ونقد النقد . وقد أدى هذا التشعب بدوره إلى التركيز على ظاهرة التوصيل والاتصال بصورة عامة ، حتى إن شغل النقد الشاغل الآن لم يعد المضمون بالمعنى التقليدى ، أو الشكل والبنية على نحو ما كان فى الستينيات ، بل أصبح هدف النقد عملية ذهنية هى الإدراك والتواصل بمستوياتها المختلفة . وكثيراً ما ينسى الناقد أو يتناسى خصوصية الأدب ــ أو وظيفته الشعرية كما سماها ياكبسن ــ عند الدخول فى متاهات الإدراك وإشكاليات التعبير عنه . وأخطر من ذلك أن يسطح الناقد عملية الإدراك ويحولها الى مجرد عملية للاستيعاب ، ويحول عملية التواصل إلى مجرد عملية للتفسير .

وبتبسيط بالغ يمكننا أن نقول إن النقد الأدبى بعد أن كان يتمحور حول نشأة النص وعملية الإبداع عند الأديب فى الفكر الرومانسى ، تحول إلى التمحور حول النص نفسه بعلاقاته ومنظوماته وبنياته فى الحركة الرمزية والنقد البنيوى[1] .أما الآن فقد تحول المحور مرة أخرى صوب القارىء أو السامع أو المتلق ومستويات استقراء رسالة النص الأدبى .

أما السمة الثانية التى تطغى على النقد الطليعى فهى التسيب اللفظى وعدم الالتزام بتعريف المصطلحات من جهة وباشتقاق ونحت مصطلحات جديدة ، من جهة أخرى ، مما أدى إلى خلط عجيب فى ميدان يحاول رواده أن ينعتوه بالعلمية . وعلى سبيل الذكر ، استعمال كلمتى سيميولوجيا وسيميوطيقا ، أو البنية والشفرة ، أو العلامة والرمز ، كمترادفين ، على نحو يجعل المتلق للدراسات النقدية الجديدة يشعر وكأنه فى برج بابل عصرى ، يشهد فيه التباس المعنى وانفراط اللغة .

وقد يبدو للقارىء أن النقد السيميولوجى ــ كما يدّعى البعض ــ ليس أكثر من لغو مثير وهذيان منسق ، إلا أن هذا النقد ، بالرغم من ثرثرته وجفافه وعجزه عن طرح حلول مقنعة ، يثير قضايا جوهرية فى التعامل مع الأدب ، ويكشف عن جوانب من النص كانت خافية فى النقد التقليدى ، ومتجاهلة فى النقد البنيوى . إن هذا النقد يجعلنا نتساءل عن أدبية الأدب ، وعن الأسس المنهجية (وليست الأسس السلطوية) التى تجعلنا نطلق على نص معين كلمة «أدب» ونميزه عن النصوص الأخرى وندرك ما إذاكان هناك فى مستويات القراءة والاستقراء مستوى معين يدل على أن النص المقروء نص أدبى أو مستوعب على الصعيد الأدبى ؟ وهل تكمن أدبية الأدب فى النص أم فى قراءته قراءة أدبية ؟

كذلك فإن هذا النقد الجديد يثير قضية علاقة النص بالثقافة والتحولات الثقافية ، أى أن هذا النقد يطرح قضية إنسانية مهمة جدا ، وبصورة خاصة للشعوب المناضلة ، وهى علاقة النص بالتعبئة الفكرية على الصعيد الفردى والجماعى . ولهذا أرى أن هذا النقد ــ بالرغم من عدم قدرته عملياً على تخطى منهجية البنيوية ــ قد تخطى آفاقها ، وفتح أبواباً كانت موصدة . ولعل أبلغ تطبيق للنقد السيميولوجى جاء فى مقال إدوارد سعيد فى العدد الافتتاحى لمجلة النص الاجتماعى (شتاء ١٩٧٩) بعنوان «الصهيونية من منظور ضحاياها»[٢] ، حيث حلل بعمق وسلاسة كيفية تطويع القارىء الأولى وتكييفه لعملية التقبل والاستهلاك بل التحمس للمغالطات الصهيونية عن طريق بث أفكار فى ثنايا النص «تبرر» الاستعمار الاستيطانى . وقد كشف سعيد عن نصوص أدبية كرواية دانيل ديروندا لجورج إيليوت ، التى أسهمت فى تطبيع الافتراءات الصهيونية فى ذهن القارىء من خلال سياق سردى محكم ، وأسلوب بيانى يوحى بالشفافية ، وينطوى على رسالة أيديولوجية . ويمكننا أن نقول بلغة السيميولوجيا إن الكاتب حل الشفرة الايديولوجية للرواية المذكورة .وإدوارد سعيد (جامعة كولبيا) كجيرار جينيت (جامعة باريس) من النقاد الكبار الذين يستخدمون التحليل السيميولوجى للنصوص دون الوقوع فى فخ مصطلحاته .

ومن الأولى قبل الدخول فى صلب الموضوع وعرض مقالات مختارة فى الدوريات الانجليزية أن نبين للقارىء الفروق بين ثلاثة مصطلحات جوهرية فى النقد المعاصر ، تستعمل كثيراً وكأنها أوجه لعملة واحدة ، وهى :

السيميولوجيا	Semiology
السيميوطيقا	Semiotics
البنيوية	Stracturalism

ويمكننا التمييز بين هذه المصطلحات على أسس فيلولوجية (أو إيتمولوجية) وعلى أسس علمية .

(أ) فيلولوجياً

الجذر فى السيميولوجيا والسيميوطيقا هو «سيميو» اليونانى الأصل ، الذى يعنى «علامة» ؛ أما الجذر فى البنيوية فهو لاتينى الأصل ، ويعنى بناء ، وهناك اختلاف آخر يأتى من الصيغ المتباينة . فالسيميولوجيا تنتهى بالمقطع «لوجيا» التى تعنى «العلم» ، كما فى أنثروبولوجيا أما السيميوطيقا فتنتهى بالمقطع «طيقا» وهى صيغه نعتية تشير إلى حقل معرفى ، كبوبطيقا . وقياساً على ذلك نقول إن سيميوطيقا تعنى حقل العلامات ، وبصورة أدق «حقل دلالة العلامات» ، فى حين تدل السيميولوجيا على «علم العلامات» . أما البنيوية فتنتهى بالتاء المربوطة المقابلة للاحقة ، التى تشير إلى مذهب أو حركة فكرية ، كالرواقية أو الرومانسية ؛ وهى توحى فى خلال صيغتها بكونها مدرسة فكرية .

وقد جرى العرف فى الأوساط العربية النقدية على تسمية السيميولوجيا بعلم العلامة (أو العلامات) . والسيميوطيقا بعلم الدلالة (أو دلالة العلامات) أو البنيوية أو البنائية (ونادراً الهيكلية) . وأحياناً يضم مصطلح السيمياء (أو السيميائيات) كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا . ولن يستقر مصطلح حتى يتداوله النقاد ويستخدمه الباحثون ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بمستقبل هذه المصطلحات المترجمة الآن ؛ إذ أننا فى أول الطريق ، وإن كنت أرى أنه من الضرورى لكل باحث يستخدم مصطلحاً مضطرب المعنى أو متعدد الدلالات أن يوضح فى مقاله حدود المصطلح ومفهومه عنده ، حتى لا نسقط فى التخبط النقدى على الطريقة الغربية ، وحتى نتعلم من سلبيات تجربتهم .

(ب) عملياً

بالاضافة إلى الفروق الفيلولوجية هناك فروق ترجع الى الاختلاف فى نشأة هذه المصطلحات الثلاثة ، وتعكس الفروق بين مؤسسيها واختصاصاتهم واهتماماتهم ، فمؤسس السيميولوجيا هو فردينان دى سوسير السويسرى (١٨٥٧ ــ ١٩١٣) ، كان متخصصاً فى علم الألسن (أو علم اللغة) ، ومهتماً بعلم الأصوات الكلامية المقارن . ولا يخفى على القارىء أن علم الأصوات أو الفونولوجيا فرع متميز بدقته ، لامكانية قياس المادة الصوتية ، (على عكس المعانى مثلاً التى يصعب دراستها بدقة علمية لانها زئبقية) . وقد ترك المؤسس بصماته على السيميولوجيين ، حيث إنهم يتميزون بدقة بحوثهم ، كما أنه بتركيزه على اللغة اللسانية قد جعل منها مظلة

تغطى كل اللغات الأخرى ، كلغة الإشارات ولغة الملابس الخ . .

أما أبو السيميوطيقا فهو تشارلز سوندرز بيرس الأمريكى (١٨٣٩ – ١٩١٤) وكان تخصصه فى العلوم الطبيعية والرياضيات ، ولكنه بحث وكتب فى حقول كثيرة ، كالمنطق والنحو . ويعكس فرع السيميوطيقا تعدد اهتمامات مؤسسه ، فهو عبارة عن حقل يتطابق جزئياً مع العلوم الإنسانية والطبيعية ، وموضوعه دلالة العلامات أو تفسير العلامات ، بما فى ذلك العلامات البيولوجية المصدر ، والعلامات الثقافية المصدر . فالسيميوطيقا تدرس تفسير الشفرات الغريزية (الحيوانية) والشفرات المكتسبة (الإنسانية) بعكس السيميولوجيا التى تستثنى فى دراساتها الشفرات التى لا تنتمى الى نسق مكتسب أو منظومة ثقافية .

أما البنيوية فمؤسسها المعاصر هو كلود ليفى– شتراوس الفرنسى (١٩٠٨ –) واختصاصه هو علم الأنثروبولوجيا ، وهوايته الموسيقى . وقد قام بدراسة موسوعية عن المنطق الخرافى فى بحث أسماه **الميثولوجيات** (فى أربعة أجزاء) وطبق فيها التحليل البنيوى ، الذى ارتبط باسمه ، على ما يقرب من ألف خرافة ، إن البنيوية منهجية ، أو استبطان منهجى . غرضه الوصول إلى أقصى أعماق النص ، والكشف عن ذروة المعنى الذى يكون بمثابة خلاصة جوهرية للموقف والمنطق الذى ينطوى عليه النص . وقد حققت البنيوية فى مجال النقد الأدبى نجاحاً كبيراً على يد رولان بارت ومايكل ريفاتير وتزفيتان تودوروف ، ولكن من أعجب العجب أن البنيوية لم تؤثر فقط على ما جاء بعدها من نقد وفكر بل أثرت بشكل ملحوظ على ما جاء قبلها فصار الباحثون يقرأون فى ماركس وفرويد قراءة بنيوية مستترة ولا يدل هذا بالضرورة على إسقاطات . وإنما يدل على أن جوهر البنيوية هو جدل تضاد ثنائى ، نجد له تجليات متعددة فى نصوص من مختلف العصور والخلفيات . وقد ترك ليفى – شتراوس آثاره على الدراسات البنيوية التى تتميز بالمنهجية المرنة . مما خلّص النقد من الانطباعية التقليدية دون المساس برؤية الناقد الإبداعية ووظيفتها فى إثراء البحث النقدى .

السيمياء بين الماضى والمستقبل

لقد وصل الاهتمام بالعلامة وعلوم تفسيرها الى درجة ان يطالب أستاذ (فى الأدب الروسى) من جامعة كاليفورنيا بفتح الأبواب للتيار الجديد وخلق اختصاص فى علم الدلالة ؛ ففى مقال لدانيل لا فيرير بعنوان «إفساح مكان للسيميوطيقا» ، **فى مجلة الاتحاد الامريكى للاساتذة الجامعيين** (نوفمبر ١٩٧٩)[٣] ، يعرّف كاتب المقال السيميوطيقا التى (أصبحت موضوع جدل وتنازع بين الاكاديميين ومجال جذب للطلبة والاساتذة الشباب) على أنها موضوع قديم منسى ، يتلقى الآن دفعاً واهتماما ، وهو يرجع السيميوطيقا إلى الرواقيين ، وبصورة خاصة الى كريسيبسChrysippas الذى عاش فى القرن الثالث قبل الميلاد . لقد اهتم الرواقيون بكيفية تمثيل العالم أو تصويره «وقد أطلقوا اسم العلامة على كل ما يمثل شيئا او حدثاً ؛ ولذلك تعرف السيميوطيقا بأنها دراسة العلامات ، أى العناصر التى تدخل فى عملية الاتصال بين مفسرين . أما ما يمكن أن يوظف للدلالة فكثير : الكلمة ، الجملة ، الإيماءة ، الإشارة ، الصورة الفوتوغرافية .. الخ . وكل هذه العلامات لها ميزة خاصة ؛ فهى تمثل أكثر من نفسها ، وتدل على ما هو أبعد منها . ويضيف صاحب المقال أن السيميوطيقا لا تدرس مادة معينة كما يدرس عالم البيولوجيا الكائنات الحية ، أو عالم المعادن الأحجار ، وإنما تدرس مواد مختلفة تدخل فى علاقات تمثيلية أو علاقات ذات دلالة . ويميز صاحب المقال بين نوعين من السيميوطيقيين : السيميوطيقى بالمعنى العام ثم السيميوطيقى بالمعنى الاصطلاحى ؛ بالمعنى العام يكون عالم البيولوجيا الذى يفسر إخضرار ورق الشجر على أنه علامة تدل على وجود الكلورفيل – باحثا سيميوطيقياً ، أما بالمعنى الاصطلاحى فالباحث السيميوطيقى هو دارس عملية التفسير أو الإدراك عند المفسرين ؛ إذ قد يدرس الباحث السيميوطيقى عملية الربط التى يقوم بها العالم البيولوجى بين ألوان الورق ومفاهيمه للتركيب الكيمياوى للورق ، بحيث يمكنه أن يقوم ببحث سيميوطيقى فى مجال التفسيرات العلمية ولكن ذلك نادر حالياً . ويتناول البحث السيميوطيقى فى الأغلب ، العلامات المشحونة بالدلالة فى شفرة ثقافية ما ؛ فقد يدرس الباحث السيميوطيقى الكيفية التى تربط ما بين اللون الأخضر والتقدم وبين الأحمر والتوقف فى إشارات السير الضوئية ، او يدرس : كيف ولماذا يدل اللون الأخضر فى اللغة الانجليزية على حالة نفسية ، وهى الحسد حيث يقال «أخضر من الحسد» فى حين يقال فى اللغة الروسية «أخضر من الغضب» ؛ أو قد يركز الباحث على دلالة رسم أشخاص بوجوه خضراء عند الفنان شاجال . ويؤكد صاحب المقال أن العنصر الأساسى فى البحث السيميوطيقى هو وجود عامل إضافى وهو المفسِّر ، فدلالة الاخضرار على وجود الكلورفيل قائمة بذاتها ، فى حين أن اخضرار الضوء فى إشارات السير يكتسب دلالته ويحققها عند وجود مفسر . فالسيميوطيقا – كما يقول صاحب المقال – ليست دراسة علامات فقط ، إنما دراسة كيفية تحقيق العلاقات السيميوطيقية الكامنة فى الكون عبر مفسرين ؛ فعلم دلالة العلامات أو السيميوطيقا مشروع عملى .

لقد أصر بيرس على أن العلامة تمثل شيئاً لكائن ما (حتى وإن كان هذا الكائن ليس أكثر من مجموعة علامات) ؛ ففى السيميوطيقا الحيوانية تمثل العلامة شيئاً ما لكيان عضوى ؛ فتغريد الطيور فى فصل التزاوج يدل على شىء محدد عند الجنس الآخر من هذه الفصيلة . وقد أشار صاحب المقال إلى كتاب رومان ياكبسن «**الاتجاهات الرئيسية فى علم اللغة**» (نيويورك ، ١٩٧٤) الذى يبحث فيه مسألة التشابه بين الشفرة اللغوية والشفرة الوراثية (تركيب الجينات) . ويستطرد كاتب المقال ، بعد تعريفه المسهب للسيميوطيقا ، الى الموضوع السيميوطيقا الأدبية ، ويعرّف العمل الأدبى من المنظور السيميوطيقى على أنه نسق أو منظومة معقدة من العلامات ، مستشهداً بالباحث السيميوطيقى السوفيتى يورى لوتمان ، الذى عرّف النص بأنه نموذج أو منظومة نموذجية ثانوية ، ترتكز على النموذج أو المنظومة النموذجية الأولية لرؤية العالم وهى اللغة . وأضيف للتوضيح أن لوتمان يقول إننا نرى العالم من خلال منظور اللغة ، وإن هذا المنظور يمثل النموذج الرئيسى الذى يشكل الواقع فى أذهاننا ، ثم يتشكل هذا الواقع المتشكل فى أذهاننا مرة أخرى من خلال الأدب أو الفن أو نماذجه ، أى أن التشكيل يصبح مركباً على نحو يحدث معه إثراء مركب معقد فى المعنى والدلالة .

ويوضح صاحب المقال المفهوم السيميوطيقى للأدب من خلال تحليل مقطع شعرى من قصيدة «البستان» الشهيرة فى التراث الرعوى لاندرو مارفيل ، فيبين كيف أن الادب يكثف ويركب الدلالات بشكل نسق . وفى آخر المقال يحاول الكاتب أن يبرر عجز السيميوطيقا عن التطور فى الماضى ، بالرغم من بدايات متعددة عند الرواقيين ، ثم القديس أوغسطين ، والفيلسوف جون لوك ، وبيرس وموريس ، ولكنه يتنبأ بان المد السيميوطيقى لن يتوقف هذه المرة ، بل ستكرس الجامعات الامريكية . فى الأعوام القادمة أقساماً للتخصص فيه . ويختم مقاله بالاستشهاد بالعبارة المقتبسة من

لوك ، التى يفتتح بها موريس الباحث السيميوطيقى كتابه **«أسس نظرية العلامات»** (١٩٣٨) : **«ليطمئن الجميع ، فإن تأمل العلامات لن يبعدنا عن الواقع ، بل على العكس ، سيوصلنا إلى قلب الواقع»** .

والآن نتفرغ إلى مقالات نقدية فى السيميولوجيا والسيميوطيقا والبنيوية ، مختارة من دوريتين نقديتين : **دياكريتكس وبويتيكس** [٤] وأود أن أقدم للقارىء نبذة تمهيدية عن الدوريتين الهامتين .

فدورية **دياكريتكس** فصلية ، وقد أنشأها قسم الدراسات الرومانسية فى جامعة كورنيل فى عام ١٩٧٠ . وهى منبر منفرد ، لأنها تتخصص فى نقد النقد ، وفى تغطية التيارات النقدية ، ونادراً ما تتعرض للنص الأدبى مباشرة ، وإن كانت تهتم بالطليعة الأدبية ، وتقوم بمقابلات مع كتاب أو سينمائيين أو نقاد كبار . وتتميز هذه الدورية بما يسمى «مقال ـ عرضى» Review article ، وهو المقال الذى يعرض كتاباً أو أكثر ، ولكنه من خلال العرض يستعرض خلفية الكتاب وأسسه النظرية ، والظاهرة الأدبية التى ينبثق منها ، كما أنها تتميز بسمة طريفة ، وهى اهتمامها واستخدامها للفنون التخطيطية ، كالتصوير والزخرفة والفن الطباعى والخطوط البيانية ، مما يجعل الدورية نابضة بالشكل .

تعّرف **دياكريتكس** نفسها بأنها دورية النقد المعاصر ، وأنها منبر لنقد النقد ، من خلال التقييم الواعى لكتب مهمة . وهى تشجع على الرد على المقالات المنشورة . وفتح باب المعارضة والمناظرة على صفحاتها . وهى تضم نقادا كبارا بصفة محررين أو مستشارى تحرير . ويهمنا أن نذكر فى هذا السياق أن اثنين منهما عربيان . هما إيهاب حسن المصرى ، وإدوارد سعيد الفلسطينى . ومن هذه الدورية اخترنا مقالين أولهما عن سوسير والآخر عن إيكو .

أما دورية **بويتيكس** فقد أسسها تون فان ديك فى سنة ١٩٧١ وينشرها قسم الدراسات الأدبية العامة فى جامعه أمستردام . وهى تختلف عن **دياكريتيكس** بكونها ملتزمة بخط نظرى معين ، يمكن تلخيصه بنحو النص وقواعده ، وإن كان يتعدى القواعد إلى منطق النص ،بنية النص ونظرية النص إلخ ، ولكنها مجلة دورية ليست مفتوحة لكل الاتجاهات والتيارات الطليعية على غرار **ديكرتِيكس** ، التى يمكن أن نطلع فيها على آخر ما توصل اليه النقد الأدبى الفرويدى أو الماركسى ، وقد استقال فان ديك مؤخراً (١٩٧٩) من رئاسة تحرير **بويتيكس** ، وخلفه فى رئاسة التحرير سيجفريد شميت . وتصدر دورية **بويتيكس** ستة أعداد فى السنة ، وتعّرف نفسها بأنها مجلة عالمية للنظرية الأدبية . وبمناسبة تغير رئاسة التحرير فقد أصدرت الدورية عدداً خاصاً بمستقبل البويطيقا البنيوية ، ومنه اخترنا مقال لوتمان الذى سنعرضه بعد عرض مقالى دورية **دياكريتيكس** .

السيميولوجيا

عنوان المقال الذى اخترناه من مجلة «دياكريتكس (شتاء ١٩٧٩) استفزازى : **«هل سيحيا سوسير بعد البنيوية ؟»** [٥] وهو يوحى بنهاية البنيوية ، ويتساءل عن إمكانية استمرار السوسيرية بعدها وبأى شكل ؛ أى أنه مبنى على افتراض أن البنيوية قد استهلكت طاقتها ، وهذا موضوع متداول . وتخصيص عدد ديسمبر ١٩٧٩ فى دورية **بويتيكس** لمستقبل البنيوية يؤكد أن هناك ظاهرة انحسار للمد البنيوى ، كما أن هناك فى الأوساط النقدية موجة أخرى تسمى نفسها أحياناً ، بـ «ما بعد البنيوية» وأحياناً بـ «التفكيك البنيوى» ، وإن كانت لم تنجح إلى الآن فى إثارة المخيلة النقدية ، مثلما فعلت البنيوية منذ الستينيات . لكنها مع ذلك ظاهرة نقدية لا يمكن تجاهلها فى النهاية .

والمقال الذى نعرضه هو عرض شامل ، فى ذاته للسوسورية من خلال تحليل كتاب ظهر حديثا فى الاسواق عن سوسير فى سلسلة المفكرين المعاصرين ، وقد قام بكتابته جوناثان كلر (أستاذ النقد فى جامعة اكسفورد ، وصاحب مؤلفات عدة فى النقد البنيوى ، **أهمها البويطيقا البنيوية**) . وعنوان الكتاب **فردينان دى سوسير** . [٦] وبالرغم من أن الكتاب منشور فى سلسلة تستهدف القارىء غير المتخصص فإن الكتاب نفسه ، كما تقول صاحبة المقال ، يقدم سوسير للمبتدىء ويقيمه فى نفس الوقت للقارىء المتطلع . وحتى نفهم المستويات المتشابكة ، والأصوات المتداخلة ، التى تشكل المقال ، لابد لنا أن نميز بين ما تقوله صاحبة المقال مارى ـ لور ريان ، وما يقوله جوناثان كلر صاحب الكتاب ، وأخيراً ما يقوله سوسير . ويمكننا أن نوضح ذلك بأن نقول إننا نصل إلى سوسور من خلال عرض مضمن فى عرض آخر . وإذا أضفنا عرضى الخاص يكون القارىء قد وصل الى سوسير من خلال ثلاثة مستويات من العرض كما يلى :

سوسير
↓
جوناثان كلر
↓
مارى ـ لور ريان
↓
كاتبة هذا المقال
↓
القارىء

ولكى يصل القارىء إلى سوسير أو يصل سوسير إلى القارىء فإن هناك عدة مستويات . وهذه المستويات لا يمكن أن تكون شفافة ، أى أنها ليست ظاهرة إسناد اعتيادية ، بل إنها محاولة ترشيح المادة للقارىء . ولذلك فإن الابتعاد عن النص السوسيرى ليس إلا تقريباً لرؤية مفاهيمه من خلال رصد الخلفية النقدية المركبة ، أى وقع سوسير على النقاد ، وبصورة خاصة على المستويات الثلاثة المذكورة ، الواقعة بين النص والقارىء .

وقد يبدو للقارىء أن فى هذا الأسلوب بدعة جديدة فى العرض والتقييم ، ولكننا لو راجعنا تراثنا لوجدنا المقابل له ؛ فكثيراً ما كتب مفكرونا النصوص التى أعقبتها الشروح ثم الحواشى ثم التذييلات [٧] كما يلى :

المتن
↓
الشرح
↓
الحاشية
↓
التذييل
↓
القارىء

وعندما نطالع نصاً مع شرحه وحاشيته وتذييله نستطيع أن نقيمه بالإضافة إلى تقييم وقعه على قرائه المتخصصين . ولكن فى تراثنا ، تبقى هذه المستويات واضحة ، لعزلها بعضها عن بعض ، من خلال استخدام منسق لأبعاد الصفحة ؛ إذ بمجرد أن نلقى نظرة على الصفحة ، نميز بين المستويات المختلفة ، وربما أمكننا دراسة تراثنا من اقتراح نماذج من هذا النوع على الغرب وعلى أنفسنا لتسهيل المهمة النقدية المركبة ، دون الوقوع فى التبسيط أو التخبط . وقد حاول الناقد الفرنسى ، الجزائرى النشأة ، جاك

ديريدا ، استخدام أبعاد الصفحة فى تقديم نص والتفاعل معه من خلال الرد والتشريح النقدى ، دافعاً القارىء إلى قراءة متزامنة للمتن والشرح والتعليق ، وذلك فى كتابة **«هوامش الفلسفة»** (باريس ، ١٩٧٢) .

وأعتقد أن فلسفة هذا النقد المتباعد التركيبى ترتكز على أن النص لا يمكن فهمه واستيعابه إلا من خلال فهم وقعه على القراء واستيعابه . وأريد أن أؤكد ان هذا النقد لا يستعيض عن القراءة المباشرة للنص ، بل إنه يضيف عمقاً للقراءة المباشرة التى لابد منها .

والان لنرجع إلى مضمون مقال ريان فى عرض كتاب كلر عن سوسير بعد أن تعرضنا لشكله أو بنيته . فى هذا المقال تميز الكاتبة بين أوجه ثلاثة لسوسير : سوسور الألسنى ، وسوسير السيميولوجى ، وسوسير الأدبى ، أى أثر سوسير فى علم الألسن والسيميولوجيا والأدب . وهى تتعامل معه كأنه نبى ، أو صاحب مذهب ، فتحاول أن تبين أوجه التناقض والضعف فى عقيدته ، كما تسميها ، فترجع أحياناً إلى ما كتبه كلر ، وأحياناً تتخطاه للتعامل مع سوسير مباشرة . وتحاول صاحبة المقال أن تقنعنا بأن أتباع سوسير فى الألسنية قلة ضئيلة . أما فى السيميولوجيا فستبدل به بيرس ، فلم يبق لسوسير مكان إلا فى الدراسات الأدبية ، المعقل الأخير لقدسية اللغة . فكاتبة المقال تحاول بشكل تحليلى وتقييمى الطعن المهذب فى أسطورة سوسير واستنسابه الحالى ومجده الزائل .

(أ) سوسير والألسنية :

تفند صاحبة المقال رأى كلر فى أن سوسير هو أبو الألسنية الحديثة ، وترى أن الترويج ، لمفاهيم سوسير جاء من قبل ياكبسن وليفى ـ شتراوس ورولان بارت وليس من جانب علماء اللغة (وأضيف أن الاعلام الثلاثة يتميزون بنزعتهم الجمالية واهتمامهم بالشعر والأدب) . أما ثنائيات سوسير الشهيرة :

اللغة (vs) **≠ الكلام**
الدال (vs) **≠ المدلول**
التزامن (vs) **≠ التعاقب**

فهى لا تنطوى على التناظر وإنما على التباين . فلو أخذنا مثلاً علاقة الدال (أى الكلمة صوتياً) بالمدلول (أى مفهوم الكلمة ذهنياً) وجدناها علاقة اعتباطية عند سوسير ؛ وهذا ـ كما تقول صاحبة المقال قد دفع كثيراً من الباحثين إلى الفصل بين الدال والمدلول ، وتركيز بحوثهم على الدال ، وهو الوسيط السمعى فى الاتصال اللغوى ، ولذلك راجت فكرة اللغة بوصفها شكلا أكثر من كونها جوهرا . وتنطلق سمعة سوسير من أثره على دراسة الفونولوجيا أو علم الأصوات الكلامية فى خط متواصل ، يبدأ بكتابة **«دروس فى الألسنية العامة** (وهو مجموعة الملاحظات والمحاضرات التى سجلت وجمعت وحققت من قبل طلابه) ، ويمر فى بحوث «دائرة براغ» ليصل إلى بحوث تشومسكى فى التوليد الفونولوجى ، ولكننا لا نجد له أثرا فى نظرية تشومسكى فى التركيب .

وما ترمى إليه صاحبة المقال هو أن سوسير لم يكن له أثر محسوس إلا فى فرع واحد من الألسنية (الفونولوجيا) ، وترى أن التركيز على الصورة السمعية (الدال) فى الدراسات المتأثرة بسوسير قد أدى إلى تكريس قدرتها فى التحكم فى علاقة الدال بالمدلول . وهذا ما سمى بالتحيز السوسيرى للصوت ، وأدى بدوره إلى عدم التعامل مع العلامة كعلاقة بين عنصرين ، بل إلى خضوع العلامة لعنصر واحد وهو الصوت .

وتشير صاحبة المقال إلى أن صمت سوسير عن المرجع فى تعريفه للعلامة ، واكتفاءه بالتحدث عن الصوت الدال ومدلوله الذهنى ، قد حذف الواقع العينى من نظريته . ثم تستطرد قائلة : إن مقولة سوسير عن العلامة بتكوينها من دال ومدلول لا تفسر تعدد المعانى للفظ واحد ، وتعدد المدلولات الذهنية لدال واحد ؛ فهو لم يستطع أن يدخل فى حسابه الترادف ، أى وجود أكثر من دال لمدلول ذهنى واحد . ونحن نضيف من تراثنا أن مشكلة الأضداد فى اللغة ودراستها من منطلق الدال والمدلول ستسهم فى تعديل كثير من المتعارف عليه ؛ ففى الأضداد يخضع المدلول للدال ويثور عليه فى آن واحد ؛ وهى حالة فريدة تعكس عجز الدال فى التحكم والسيطرة ، وإمكانية الانقلاب عليه ، حتى عند الخضوع له . وربما توصلنا من خلال دراسات ألسنية ـ أدبية إلى المعنى الأعمق للاستخدام المفرط للأضداد عند المتصوفين والشعراء الثوريين .

(ب) سوسير السيميولوجى

تشكك صاحبة المقال من خلال عرضها لكتاب كلر عن سوسير فى مقولة سوسيرية أخرى ، وهى أن اللغة منظومة أو نسق نظامى ، وتقول إن صحة ذلك لم تتحقق ، وإن المحاولات التى قام بها السيميولوجيون ، بما فى ذلك دراسات ليفى ـ شتراوس ، لم تثمر إلا عن اكتشاف منظومات فى حقول معينة من المعرفة وليس فى اللغة ككل . فمثلاً استطاعت البحوث السيميولوجية أن تكشف عن الوجه النسقى لعلاقات القرابة ، ونجحت كذلك فى الكشف عن ترابط المصطلحات اللونية بشكل منظومة ، ولكننا مازلنا بعيدين عن اكتشاف علاقتى هذين النسقين أو المنظومتين إحداهما بالأخرى . وأود أن أوضح فى هذا السياق مفهوم المنظومة بعض الشفرات فى اللغة فإنه ـ كما تقول صاحبة المقال ـ لا ينطبق على اللغة التى تتغير باستمرار ، فيضاف إليها الفاظ جديدة ، وتنقرض بعض الألفاظ القديمة ، دون تغير العناصر الأخرى . ولذلك تقول الكاتبة إن اللغة ليست **منظومة** من العلاقات كما ادعّى سوسير ، بل **مجموعة** من العلاقات ، أى أنها نسق مفتوح .

وتضيف صاحبة المقال أن سيميولوجيا سوسير قد خلقت إشكالات أكثر مما أسهمت فى تقديم الحلول ؛ فلقد قال سوسير إن السيميولوجيا ، أو علم العلامات ، يمكن أن يدرس من منظورين متكاملين : العلامات اللسانية والعلامات اللا لسانية . لقد دعا سوسير إلى دراسة العلامات البشرية اللا لسانية وشفراتها الاتصالية لكى يلقى منها ضوءاً على الظاهرة اللغوية اللسانية ، كما أنه قال إن اللغة اللسانية هى النموذج لكل العلاقات السيميولوجية التى تربط بين العلامات . وتأسف صاحبة المقال لإخضاع الشفرات أو لغات الاتصال اللا لسانية للنموذج اللغوى ـ اللسانى ، وتجاهل كل ما لا يمكن ضمه إلى النموذج المفضل ، حتى إن السيميولوجيين ما عادوا يهتمون إلا بالعلاقات **الاعتباطية** Arbitrary ، وأهملوا دراسة الشفرات ذات العلاقات **الارتباطية** Motivated وتستشهد صاحبة المقال بكلر الذى يقول إن العلاقة الارتباطية تدرك بسهولة وليس فيها أى تحد للباحث ، فى حين تحتاج العلاقة الاعتباطية إلى تفسير وإلى تأمل منظومة العلاقات التى تكسبها قيمة ومعنى .

وسأقدم مثلاً من عندى للتوضيح . عندما نرى علامة تحمل صورة أطفال فى الشارع ، ندرك أن المراد هو الاحتراس لاحتمال وجود أطفال فى المنطقة ؛ فالصورة تدل بصورة مباشرة على المرمى إليه ، ولا تحتاج هذه العلامة إلى جهد التفسير أو التعليق . أما إذا كانت العلامة ضوءاً أحمر متقطعاً

(الذى يشير إلى الإحتراس فى نظام السير) فتفسيرها يحتاج إلى اكتشاف منظومة علاقات تبرر استعمال الضوء الأحمر المتقطع كدال لمفهوم الاحتراس ،ولا يتم هذا إلا بدراسة الضوء الأحمر غير المتقطع وعلاقته بالضوء الأخضر والأصفر ، يشكل الكل منظومة يكتسب فيها كل لون دلالته من علاقته ، أو بالأحرى من تباينه عن الألوان الأخرى . فصورة الطفل ، كإشارة ، لها علاقة إيجابية واضحة ، وتكاد تكون بديهية فى علاقتها بالطفل ؛ أما إشارة الضوء الأحمر المتقطع إلى الاحتراس فدلالته تنبع من تباينه واختلافه عن إشارات الضوء الأخرى . فالعلاقة هنا بين الدال والمدلول مبهمة . وعلى العموم لا يهتم اتباع سوسير السيميولوجيين بالعلاقات الارتباطية ، على عكس اتباع بيرس السيميوطيقيين ، الذين يهتمون بالعلاقات الارتباطية والاعتباطية ، حيث إن بيرس قد أخذ فى الاعتبار ثلاث علامات :

الصورة Icon : وفيها تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة تشبيهية ، كدلالة الرسم على المرسوم .

المؤشر Index : وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة سببية ، كدلالة الدخان بالنار .

الرمز Symbol : وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية ، كدلالة الضوء الأحمر على التوقف .

أما كلر فيسمى العلامة الأخيرة (الرمز بالنسبة لبيرس) بالعلامة التامة ، ويرى أنها موضوع دراسة السيميولوجيا . وتلخص صاحبة المقال رأيها عن سوسير بقولها إن أفكار بيرس أنسب من أفكار سوسير فى دراسة العلامات : لأنها تتعامل مع تعدد الدلالات وتعدد الشفرات ، ومع المجموعات بالإضافة إلى المنظومات .

(جـ) سوسير الأدبى :

ترى صاحبة المقال أن سوسير ، على الرغم من ضيق أفقه وخطأ مقولاته ، ظل طليعياً فى النقد الأدبى ، لأنه بتركيزه على أهمية الدال ، وتحكمه فى المدلول وانفصامه عن المرجع ، قد عزز الأدب وموقف رواده من الخيال وإيمانهم بسحر الكلمة وقدسية اللغة ؛ ففى الفكر السوسيرى تصبح اللغة خالقة قادرة على الإبداع ، كما تكون الدلالة منفصلة عن المرجع ؛ فتصبح الغاية من إنتاج الدلالة لا لغرض تمثيل الواقع بل لغرض الإنتاج نفسه : سلسلة لا متناهية من إنتاج العلامات والدلالات .

وكذلك ترى صاحبة المقال أن سوسير قد أصبح بطل الطليعة الأدبية ، لا لصدقه ، بل لقدرته على خلق أسطورة اللغة : اللغة القادرة الفاعلة الخلاقة اللا متناهية الخ .. ، أى أن نجاح سوسير لا يعتمد على علميته بل على خرافته كما تقول صاحبة المقال . وهى تعزو نجاحه إلى كونه عصرى التفكير ؛ فهو قد ركز على ثلاثة مفاهيم : المنظومة والعلامة والنسبية ، وهى سمات التفكير العصرى . وسوسير ليس رائداً فى هذا ؛ فهذه المفاهيم المحورية وردت فى فكر فرويد ودركهايم ، ولكن سوسير حققها فى نظريته اللغوية . وقد جاءت على لسان الفنان براك عندما تحدث عن التكعيبية فقال : **«أنا لا أومن بالأشياء وانما أومن بالعلاقات»** . وأخيراً تشير صاحبة المقال إلى تيارين جديدين يخالفان المفاهيم السوسيرية ؛ فقد تخطى تشومسكى النسبية فى نظريته عن النحو التوليدى عندما كشف عن وجود النسبية والاختلاف بين اللغات على مستوى البنية السطحية ، أما على مستوى البنية العتيقة فاللغات واحدة . وقد أدى هذا الكشف إلى دفع جورج استاينر إلى نشر كتاب سماه **ما بعد بابل** . كما أن هناك جماعة أخرى تمثل تياراً رافضاً للتمحور والتركيز على اللغة فى الفلسفة والأدب والنقد .

ويبدو لنا من قراءة هذا المقال عن سوسير أن هناك دلائل ردة ضده ، نرى بداياتها فى عملية تشكيك فى الفكر السوسيرى وتفكيك له ، ولكننا لا نرى البديل الذى يجعل الباحثين ينصرفون عنه . ولابد أن تتبع عملية التمجيد عملية تحجيم والتشكيك فى سوسير ، فى حد ذاته ، انجذاب سلبى له ، إذ يبقى سوسير إطاراً فكريا يصعب التخلص منه حتى عند اكتشاف حدود مقولاته وتناقضاتها . وأود أن أضيف أن صاحبة المقال كثيراً ما تظلم سوسير ؛ فهى تحكم عليه مرة من خلال قراءة ضيقة لمفاهيمه ، أو مرة من خلال ما يقوله السوسيريون ، وقد يكون سوسير بريئاً مما يقولون .

السيميوطيقا

عنوان المقال الثانى الذى سأعرضه من دورية **دياكريتيكس** يبدو غامضا عن عمد ، فقد يقرأ : نظرية القراءة ، أو قراءة النظرية ، والتركيب باللغة الإنجليزية يسمح بالترجمتين . ثم يضيف العنوان موضحاً : دور السيميوطيق[8] . والمقال يعرض فكر امبرتو ايكو الايطالى ، وهو من رواد العقل السيميوطيقى ، من خلال مواجهة كتابين له أولهما : **نظرية سيميوطيقية (١٩٧٦)**[9] والآخر : **دور القارىء (١٩٧٩)**[10] ونرى كيف أن عنوان المقال يمزج بين عنوانى الكتابين مولداً :

«نظرية القراءة : دور السيميوطيق» والغاية من التلاعب والتوليد هى دفع القارىء إلى الإستقراء ، أى دفعه إلى القراءة السيميوطيقية . ويحاول كاتب المقال ولم راى ، أن يظهر التوتر والتناقض بين نظرية إيكو ، وقراءة إيكو التطبيقية . وينجح صاحب المقال فى وضع إيكو ضد إيكو ، لا ليكشف من خلال هذه المواجهة تفوق النظرية أو التطبيق ، بل ليكشف نقاط الضعف فى كل من إيكو المنظر وإيكو القارىء

ويبدأ صاحب المقال بتعريف كتاب إيكو الأخير على أنه محاولة لتقيم القراءة السيميوطيقية (أو الاستقراء) ، مضيفاً أنه من الكتب النادرة التى تتعامل مع هذا الموضوع المهم . والكتاب الآخر الذى عالج بإتقان هذا الموضوع هو كتاب جوناثان كلر : **البويطيقا البنيوية** ، **١٩٧٥** . ويقول صاحب المقال إن موضوع القراءة قد سبق أن عُرِّفَ على أنه التفاعل بين بنية النص والاستعداد الإدراكى للقارىء ، إلا أن كلر قد كشف عما للقراءة النقدية من أعراف متبعة ومتواضع عليها ، يمكن دراستها واستنباط نماذجها ؛ فالقراءة تختلف عن اللغة فى أنها ليست استعداداً فطرياً . أما النقاد العاديون فيقصرون القراءة على معنى النص . وهذا التعريف للقراءة مقبول فى سياق غير سيميوطيقى ، حيث لا يميز بين النص كمنظومة للتعريف الموضوعى وبين النص كرسالة للتفسير الشخصى . ثم يستطرد صاحب المقال ويقول إنه حتى عند التمييز بينهما ، كما يفعل السيميوطيقيون ، نجد أن تعريف منظومة النص فى حد ذاته يتضمن عملية

تفسيرية ، ومن ثم يفقد البحث السيميوطيقى كثيراً من هيبة موضوعيته

وينتقد صاحب المقال إيكو لأنه يقول ، من جهة ، إن النص لغة متكاملة تسمح بقراءات لا متناهية ، ويؤكد من جهة أخرى أن النص حدث معين ورسالة متميزة عن غيرها ومتواصلة مع الأدب واللغة . وأود أن أعلق وأقول إن هذه المقدمة عن ازدواجية النص : النص بوصفه لغة والنص بوصفه حدثا ، تستدعى الى ذهن القارىء المطلع ثنائية سوسير عن

اللغـة (vs) ≠ الكلام

البنية (vs) ≠ الحدث

وهى تمهيد لعرض ازدواجية ايكو ؛ إذ يدخل صاحب المقال ، بعد ذلك ، فى صلب الموضوع ويتهم ايكو بأنه يتأرجح بين معاملة النص من حيث هو لغة مغلقة لها عدد معين من المعانى (كما ورد فى كتابه الأخير عن دور القارىء) ، وبين رفضه لحصر معانى النص وتحجيمه فى عدد معين من القراءات (كما فعل فى كتابه السابق عن النظرية السيميوطيقية) . وتكمن المفارقة فى أن إيكو يناقض إيكو نفسه .

ويعرّف صاحب المقال نظرية إيكو السيميوطيقة بأنها استقراء لامتناه ، يضاف إلى ذلك أن إيكو يرى أن السياق الثقافى للنص لا يحدد المعانى ؛ لأنه لا يمكن تعريف الإطار الثقافى إلا من خلال تعريف للأعراف السائدة ونظمها ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال تعريف آخر للمتعارف عليه ونظمه وهكذا ؛ فكل أداة تعريف فى هذه السلسلةتصبح معرضة لإعادة تنظيم مستمر فى عملية التعريف . وهذا يعنى من الوجهة العملية أولاً أننا لا يمكن أن نحيط بمعنى النص ، لأن معانيه لا متناهية ، وثانياً أنه لا يمكن أن نحصر المعنى فى النص ولغته الخاصة .

ويضيف صاحب المقال أن نظرية إيكو تعتمد على التمييز بين نظرية الشفرات (أو منظومة الدلالة) وبين نظرية الاتصال (أو إنتاج الدلالة) ويرى إيكو أن الأولى تسبق الثانية ، فكل اتصال أو إنتاج دلالة لابد أن يستمد وجوده من منظومة دلالية أوشفرة . والشفرة ، بتعريف إيكو ، تشكيل استقطابى آنى لوحدات ثقافية متعددة . وهذا التشكيل ينمو من خلال الممارسة والتكرار ؛ فالشفرة ليست بنية ثابتة ، وليست قانوناً طبيعياً ، وإنما هى حدث له وظيفة تاريخية . وعليه ، فللقراءة دور خاص فى تعديل الشفرات . ويرى إيكو أن الشفرة عندما تستنفد طاقتها وتتشبع بقراءات مختلفة ، تصبح قابلة للتعدل والتغير .

وأود أن أعلق هنا على أهمية ما يدعو اليه إيكو وخطورته ، فهو يجعل من الشفرة شيئاً متحركاً مرناً يمكن تعديله أو تحويله من خلال إشباعه بالتفسيرات . إذ بعد تعدد المعنى تواجهنا مرونة الشفرة ، مما يعقد ؛ بل يكاد يلغى ، الأسس الثابتة فى التحليل السيميوطيقى . ويمكننا أن نشبه مراحل النقد المعاصر للنص من تحليل شكلى الى تحليل بنيوى ثم الى تحليل سيميوطيقى كالتطور من الهندسة المستوية الى الهندسة المجسمة ثم الى الفيزياء بحركيتها . ومع أن هذا التطور مهم ، لأنه يسجل أبعاد وحركية النص ، فإن أدوات التحليل مازالت قاصرة عن التكييف والتعامل مع هذا التصور الجديد للنص .

ويركز إيكو ، كما يقول صاحب المقال ، على دور النص الإبداعى فى جدلية التحولات الثقافية وإثراء الشفرة . ويرى إيكو أن النص الابداعى يتسم بالغموض والتمحور الذاتى ، لأنه ينتهك الشفرات المتعارف عليها ، فيجذب غموضه الانتباه إلى مستوى تعبيره ، ويجذب تمحوره الذاتى الانتباه إلى مضمونه ، وبذلك يدفع القارىء إلى استكشاف المعنى ، وإلى محاولات تفسيرية جديدة ، مما يثرى الشفرة ويغنى الثقافة ، ويؤدى إلى التحول . وهنا ينوه صاحب المقال بأن القارىء الذى يعنيه إيكو هو القارىء العادى وليس القارىء المتخصص (وهذا عكس ما يقوله كلر ، الذى يتفق مع إيكو فى تغير أعراف القراءة ومواضعاتها وشفراتها ، غير أنه يرى أن ذلك لا يتم إلا خلال قراءة واعية نقدية ، أى من خلال النقد الأدبى) . ويشير صاحب المقال إلى ثغرة فى تعريف إيكو للنص الإبداعى ، إذ لو كان الإبداع مجرد انتهاك للشفرات المتعارف عليها ولأعراف القراءة ـ كما يقول إيكو ـ لأمكن لكل نص ـ يُقرأ دون الرجوع إلى أعراف القراءة ، متجاوزاً الشفرات أن يكون نصاً إبداعياً .

ويوضح إيكو الأمر فى كتابه «**دور القارىء**» برسم تخطيطى للأفعال الذهنية المعقدة التى يقوم بها القارىء فى عملية القراءة . ويرى إيكو أن أهم عامل فى القراءة هو موضوع النص ، أو ما يسمى بالمفاعل النصى ، الذى يحث القارىء على اختيار إطار معين لقراءته ، حتى يحقق قراءة محددة دون أن يضل فى الاحتمالات اللا متناهية . ويبدأ القارىء بعد هذا الاختيار الأولى للإطار ، يبدأ باكتشاف السياق السردى ومنطق التسلسل الروائى ، وهذا بدوره يدعو الى توقعات تؤدى إلى التكهن بالآتى ، وهذا التكهن يكون مبنياً على تجربة القارىء واطلاعه الثقافى . كما ترتبط هذه التوقعات والتكهنات بالأحداث بحياة القارىء وعالمه ، أى أنها قد تكون إسقاطاً . فالقراءة عند ايكو أكثر من رد فعل للبنيات النصية . إنها عملية وسيطة فى إنتاج بنيات النص .

ونضيف نحن أن ما تمليه هذه الدارسة ، عن كتابى إيكو ، هو أن القارىء قد أصبح عنصراً مهما لا فى التفسير فقط بل فى التشكيل (تركيب الشكل) ، ومن ثم فى التحولات وإبداع نصوص جديدة ويبدو التناقض واضحاً فى فكر إيكو عندما يحاول من جهة أن يرى فى القراءة عملية اختيار لا حصرا لامكانيتها ، وبين القراءة كعملية يتحكم النص فى مسيرتها إلى حد ما . ويبدو لنا ضعف إيكو النظرى عندما يعجز عن التمييز بين مستويات التفسير ؛ فهناك تفسير ممكن ، وهناك تفسير محتمل ، وهناك تفسير مرجح ، وهناك تفسير مقنع إلخ ولا يمكن التعامل مع هذه التفسيرات وكأنها شىء واحد . أما ضعف إيكو التطبيقى فيرجع الى قصور تعريفه للقراءة ؛ فهو يرى فيها تحبيدا لمستوى ، يليه تكهن منطقى ، أو سردى ، أو إسقاطى . وهذا التعريف يعجز عن شرح التعبئة الحسية والفوران الذهنى الذى يحصل عند قراءة نص إبداعى . وربما نعزو فشل ليكو ، فى التصدى لهذه النقطة ، إلى تعامله مع نصوص غرضها الاستهلاك التجارى والتسلية الرخيصة ، كالقصص البوليسية والكتب الهزلية . ترى ماذا يكون فهمه وتعريفه للقراءة ولو انطلق من نصوص ثورية !؟

البنيوية

والآن نعرض مقال يورى لوتمان الأستاذ فى جامعة تارتو فى دورية **بويتيكس** (ديسمبر ١٩٧٩) بعنوان «مستقبل البويطيقا البنيوية» . [١١] ولوتمان من رواد النقد فى الاتحاد السوفيتى ، وله مؤلفات عدة فى نظرية الإبداع ، ومقاله يتخذ شكل رسالة موجهة إلى زميل ، وذلك لأنه لا يود أن يقيد نفسه بدراسة أكاديمية متكاملة عن البنيوية ، وإنما يريد أن يسجل بعض خواطره وملاحظاته حول الموضوع ، رداً على التساؤل المطروح عن مستقبل البنيوية . ويبدو من مقاله أنه يستعمل البويطيقا البنيوية كمرادف للبويطيقا السيميوطيقية . وهو يفسر التطور النقدى المعاصر ويرجعه إلى تغير جذرى فى مفهوم النص ، وبصورة خاصة مفهوم وظيفة النص ، فى السياق الثقافى العام .

ويشير لوتمان إلى أن أحد الأركان الأساسية لمفهوم النص قائم على أن النص تجسيد ، أو تجل ، للبنية اللغوية فى مادة ما . هذه البنية هى أصل النص وحاملة معناه ، ومن ثم يلعب النص دور إظهار البنية . ويرجع هذا المفهوم إلى تمييز سوسير بين اللغة والكلام ، وإلى نظرية الاتصال ، حيث يعامل النص وكأنه حلقة وصل ، وظيفتها تبليغ جوهر المعنى الذى يسبق النص إلى المرسل إليه . ويشير لوتمان إلى الدراسات التى قام بها النقاد فى الاتحاد السوفيتى انطلاقاً من هذا المفهوم ، ثم يسجل اعتراضه أو تحفظه على هذا التصور ، ذلك لأن الباحث لا ينظر فى هذا التصور إلى النص بل عبر النص ، فيصبح النص نوعاً من التعليب لنقل البنية . ويرى لوتمان أن هذا المفهوم يخدم الصراع التقليدى بين الشكل والمضمون ويحييه ، إلا أن المضمون فى هذه الحالة سيصبح البنية التى توجد مجردة وتتحقق فى النص . ويضيف لوتمان أن تعريف النص على أنه تجسيد لمعنى خارج النص يرجعنا إلى الموقف النقدى الذى حاربه الشكليون الروس ، وهو موقف النقاد الهيجليين الذين يرون فى النص تعبيراً عن جوهر أسمى خارج النص . ويؤدى هذا إلى دراسة الشعر على أنه تعبير عن ثقافة أو عصر أو شخصية ؛ ففى كل هذه الدراسات يصبح النص أداة لدراسة ما هو أبعد من النص نفسه . ويشكك لوتمان فى هذا الاتجاه وإن كان لا يغفل عن بعض مزاياه .

ويؤرخ لوتمان للبويطيقا الحديثة فيقول إن الشكليين الروس بتركيزهم على النص واستقلاليته قد حولوا المنظور النقدى من الخط الهيجلى إلى الخط الكانطى ، ولكن مدرسة براغ ، التى تلاحمت فيها الشكلية الروسية بنظرية سوسور ، قد حولت مفهوم النص من مادة مستقلة إلى مادة تعبر عن اللغة ونسقها النظامى . وأبرع ناقد جمع بين السوسيرية والشكلية هو رومان ياكبسن فيما يرى لوتمان .

ونتيجة هذا التطور ــ كما يقول لوتمان ــ هو فهمنا للنص على أساس أنه يحمل فى ثناياه لغتين . ولذلك لا يمكن الإحاطة بالنص من خلال وصف إحدى لغاته (ويوضح لوتمان أنه يستعمل اللغة هنا بمعناها المجازى أى ، بمعنى الشفرة) . ويرى لوتمان أن المعنى فى النص يكون حصيلة التشابك والتفاعل والتأرجح بين شفرتين . ولذلك تكون احتمالات التفسير فى النص الإبداعى أغنى مما هى فى النص العادى ذى الشفرة المفردة . إن النص الإبداعى لا «يغلف» المعنى وإنما يولده ؛ فهو أكثر من وعاء يحتضن المعنى : إنه المكان السيميوطيقى الذى تتفاعل وتتصارع وتتوحد فيه شفرتان مولدتان للمعنى ؛ فالنص الإبداعى أغنى من اللغة اللسانية ، ولا يمكن تحجيمه فى لغته فقط ، ولهذا نرى أن الثقافات لا تحفظ لغتها وإنما تحفظ نصوصها .

ويرى لوتمان أن للنص وظيفتين رئيسيتين هما نقل المعانى وتوليد المعانى . فالوظيفة الأولى (النقل) تتحقق عندما يكون هناك حد أدنى من التوافق بين لغة الأديب ولغة القارىء (أى بين شفرتيهما) ، أما الوظيفة الثانية (توليد المعنى) فتتحقق من خلال البنية . ويرى لوتمان أن مجموعة النصوص المحفوظة فى ثقافة ما يمكن تقسيمها إلى بابين : النص الإبداعى والميتا ــ نص (وأضيف موضحة أن الميتا ــ نص هو النص النقدى أو النص الشارح ، أى النص الذى يكون موضوعه نصوصاً أخرى) ولكل منهما بنية خاصة . ومن الخطأ أن يوصف الميتا ــ نص كما يوصف النص الإبداعى .

ويستطرد لوتمان ليقول إن تاريخ البحث النقدى المعاصر قد بدأ باكتشاف معين وهو أن النص الإبداعى يشكل لغة ، ثم اللغة الثانية أو الإضافية للنص . وأخيراً فى الفترة الحالية تم اكتشاف ما يلى : أن النص ليس لغة مضافة إلى لغة ، أو شفرة مضافة إلى شفرة ، بل لغة مركبة بلغة أخرى ، ولا يمكن الإحاطة بالنص من خلال إحاطة بلغتيه فى حالة انفصال ، بل يتعين الإحاطة بالنص من خلال تفاعل هاتين اللغتين . ولذلك يرى لوتمان أن النص كما يولد فى اللغة (اللسانية) يولد من لغة (شفرية) .

ويرى لوتمان من ملاحظته للأطفال أن التعليم ليس إلا استيعاب نصوص فى الوعى . وبما أن النص الإبداعى يتميز بغموضه ويحتاج إلى تفسير فإنه يمثل نوعا من الطاقة الإبداعية التى تحرك الجهاز أو الميكانيزم السيميوطيقى فى الفرد والجماعة ، ومن ثم يتوصل لوتمان إلى أن الثقافة المبدعة ، أو الثقافة ــ النص كما يسميها ، هى الثقافة التى تتميز داخلياً بتعدد شفرى .

ومع التامل فى المقالات الثلاث الأخيرة يتضح لنا أن المقال الأول يحاول أن يزعزع سطوة سوسير الفكرية ، وأن الثانى يحاول أن يبين تناقض إيكو الفكرى ، والثالث يرمى إلى طرح أهمية التعدد الشفرى . وقد تبدو هذه المحاولات وكأنها تطعن فى البنيوية من خلال جذب انتباهنا إلى ظاهرة التفكيك والتذبذب والتعدد فى البنية ، إلا أنها ليست مهاجمة للبنيوية وإنما مهاجمة للتطبيق الدوجماتى أو التقصير النظرى لدعاماتها ، فهى لا تدل على مرحلة فتور وإنما على مرحلة نضوج تستخدم فيها التناقضات لتفجير طاقة تحويلية فى المسيرة النقدية .

● هوامش البحث

1. يرى الكثيرون أن البنيوية ليست إلا امتداداً ومحاولة تغطية نقدية للنصوص الرمزية . انظر لمزيد من التفاصيل إلى كتاب جميز بون باللغة الانجليزية **«من الرمزية إلى البنيوية»** (نيويورك ، ١٩٧٢) .
James Boon, **From Symbolism to Structuralism** (New York: Harper and Row, 1972).
2. Edward W. Saïd, «Zionism from the Standpoint of its Victims», **Social** Text, 1, No. 1 (Winter 1979). 7-58.
3. Daniel Laferrière, «Making Room for Semiotics», **Academe: Bulletin of AAUP**, 65, No. 7 (November 1979): 434-440.
4. سبق أن عرض الأستاذ داستن كاولا مقالا مختاراً من الدورية الأخيرة فى العدد الأول من **«فصول»** (اكتوبر ١٩٨٠) : ٢٨٧ ــ ٢٩١ .
5. Maire- Laure Ryan, «Is There Life for Saussure After Structuralism?», **Diacritics**, 9, No. 4 (Winter 1979): 28 - 46.
6. Jonathan Culler, **Ferdinand de Saussure** (New York: Penguin Books), 1977, coll. «Modern Masters».
7. أدين بهذه الملاحظة إلى مقال مخطوط للأستاذ أحمد غنيم .
8. William Ray, «Reading Theory: The Role of the Semiotician», **Diacritics**, 10, No. 1 (Spring 1980) 50-59.
9. Umberto Eco, **A Theory of Semiotics** Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976).
10. Umberto Eco, **The Role of the Reader** (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979).
11. jurij M. lotman, «The Future for Structural Poetics», **Poetics**, 8, No. 6 (December 1979): 501-507

ب ـ عرض الدوريات الفرنسية



الدكتورة هدى وصفى

قد يبدو عرضنا فى هذه المرة متشعباً ، وذلك رغبة فى تقديم بانوراما لمختلف الاتجاهات الواردة فى الدوريات الفرنسية ، والتزاما بالوعد الذى قطعناه على أنفسنا فى المرة السابقة .

١ ـ وانطلاقاً من هذه الرغبة كانت جولتنا فى بعض **المقالات التى تعالج بطرق مختلفة إنتاج** الدلالة فى الشعر . وقد وقع اختيارنا على ثلاث مقالات **نشرت فى مجلتى «اتصال» و«نظرية** الإبداع **الفنى» ، فى أعداد مختلفة بأقلام «تودوروف»** و«هارتمان» و«وريجولو» . لقد تساءل الثلاثة **عن كيفية توليد المعنى فى الشعر . وفى مقال بعنوان «المجاز المرسل» ، حاول تودوروف أن يبين العلاقة بين إنتاج المعنى والوسائل الشكلية ، أى كيفية استخدام بعض الصور المجازية فى إنتاج المعنى الشعرى**

وفى هذا المقال الذى ينقسم إلى أحد عشر مقطعا ، يبدأ تودوروف بملاحظة عامة ، ألا وهى لفت النظر تجاه الاهتمام الحالى باللغة ، بعد قرون من الإهمال لهذا الجانب . وهو يدلل على ذلك من خلال مقولة نيتشه : **«الصور البلاغية ، أى جوهر اللغة»** .

ويعود كاتب المقال إلى الماضى ليذكر أن الصور البلاغية منذ شيشرون تعرف بشىء خارج عنها ، أى بتعبير من الممكن أن يحل مكانها ؛ فهى تنتظم تحت نظريات استبدالية ، تهتم بالتساوى بين مدلولين ، أحدهما أصلى والآخر مجازى . وقد استمر الحال على هذا المنوال فى النظريات الحديثة ؛ فهى تعد الصورة انحرافا عن المألوف أو عن المعيار ؛ ولكن هذه النظريات تواجه عدة اعتراضات ؛ **إذ ما الانحراف ؟ والانحراف عن ماذا أليس لكل سياق قوانينه الخاصة ؟** فهناك السياق العلمى ، والسياق الصحفى ، والسياق اليومى ، على أن هذا لا يعنى أن فكرة الانحراف فى الصور ليست ذات فعالية ، بل يعنى أن هذه الفعالية قد لا يكون استخدامها ذا بال من الناحية النفعية . ولذا نجد أن هناك من يقاوم هذه النظرية الآن ، من حيث إنها لا تصلح على مستوى الشرح ؛ ومع ذلك فقد تؤدى واجبها على مستوى الوصف .

وقد حاول **أرسطو** أن يعرف الصورة لا على أساس من فكرة استبدال تعبير مجازى بتعبير حقيقى ، بل على أساس ظهور معنى مجازى يحل محل المعنى الحقيقى . وإذا كانت هذه الفكرة قد اختلط الأمر فيها واستمر على ذلك زمنا طويلا فإن **فونتانييه** Fontanier كان أول من تنبه إلى ذلك ، فأراد أن يفصل بين ما يسميه **تروب** (أى الصورة الفكرية) حيث تم الاستبدال على مستوى الدال على أن يظل المدلول واحدا ، وبين الصور التى يتم فيها الاستبدال على مستوى المدلول ويظل الدال واحداً .

وبين **القول بأن المجاز استثناء (كما هو فى النظرية الرومانسية) ، تعددت محاولات التفسير ، فقدم فيكو** تنويعا لهذه الفكرة ، وكذلك صنع **هامان وهردر** وروسو . لقد رأى **فيكو** أن التنويعات الأربع الخاصة بالمجاز (وهى الاستعارة والمجاز والمجاز المرسل والمفارقة) إنما هى وسائل أساسية فى التعبير ، وأن الأمم استغلتها منذ قديم الزمان . أما نيتشه فهو يؤكد أن اللغة مجاز ؛ وهو لهذا يجعل من الاستعارة السمة الأساسية للإنسانية ؛ فهو يسمى الإنسان «الحيوان الاستعارى» أى صاحب القدرة على نحت الاستعارة .

وبعد أن استعرض **تودوروف** النظرية الكلاسيكية الخاصة بالاستعارة بوصفها استثناء ، والنظرية الرومانسية القائلة بأن الاستعارة هى القاعدة ، راح يعرض لما يسميه بالنظرية الشكلية ، وهى النظرية التى تحاول أن تصف الظاهرة اللغوية فى ذاتها ، وفى إطار مقطع زمنى محدد . وقد كان **ريتشاردز** أول من لاحظ أن الاستعارة إنما هى «تداخل معان» ؛ فالمعنى الأساسى لا يختفى نهائيا (وإلا لم يكن هناك داع للقول بالاستعارة) ولكنه يتراجع إلى المستوى الخلفى ليبرز المعنى الاستعارى . وبين هذين المعنيين تتولد علاقة تكافؤ ؛ وهى العلاقة التى درسها فى إسهاب **ويليم مبسون** فى كتابه «بنية الكلمات المركبة» ، مطورا بذلك أول نظرية عن توليد المعانى المختلفة . والواقع أن هذه

النظرية لا تصلح سوى للتروب (أو الصور الفكرية) لكنها فى تبرير الصور البلاغية. ومن خلال دراسات **ريتشاردز** والمجموعة المسماه Mu ظهرت أهمية المجاز المرسل Synecdoque على نحو يفوق أهمية الاستعارة والمجاز البسيط، وبدا كأنه الصورة الأساسية للغة (ويشبه تودوروف هذه الصورة بالأبنة الثالثة للملك لير، التى كانت محتقرة فى البداية، ثم أصبحت أفضل الشقيقات فى النهاية).

ثم يتساءل النص: **وفيم تصنيف الصورة البلاغية؟** ذلك أن الدراسات القديمة لم تأت بمعلومات أساسية عن الصورة، فكان الإنجاز الذى حققه اللغويون لا يعدو محاولتهم البحث وراء الصور الفردية والمقولات أو التدرجات التى تدخل حقا فى عملية الصور. وهذه االمقولات متعددة الأنماط؛ فهناك مجموعة تتصدى لطبيعة الوحدات اللغوية التى تتكون منها الصورة، وهى تنقسم إلى جزءين: جزء خاص بمساحات الوحدة، وجزء يهتم بمستواها (متفقين فى هذا مع محورى الاستبدال والتتابع). وفى الحالة الأولى تتم الخطوات التالية:

١ ـ عزل الصوت (أو الحرف)؛
٢ ـ عزل المورفيم (أو الكلمة)؛
٣ ـ عزل السينتجم (أو المركب)؛
٤ ـ عزل الجملة (أو العبارة)؛

وفى الحالة الثانية يكون البحث عن:

أ ـ الأصوات أو الكتابة؛
ب ـ التركيب؛
جـ ـ السيمنطيقا، أو علم الدلالة.

وفى هذه المقولة الأخيرة لابد من توضيح التعارض بين العلاقات الدلالية المركبة والعلاقات الدلالية المستبدلة. وهناك ايضا العناصر التى أوضحها «**أولمان**» وهى: **المد**، و**الضغط**، و**التغيير**. **ولكن هل يساعد ذلك فى عملية المعرفة الخاصة بالصور؟**

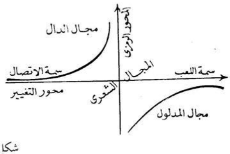
يخلص تودوروف ـ بعد محاولة استنباط المعانى من الوسائل الشكلية ـ إلى أن ذلك لا يجدى دون تجاوز هذه المرحلة إلى ما يسميه البحث عن الرمزية. ذلك أن المعنى يسمح بقراءة حرفية للنص، فى حين يسمح الرمز بقراءة تمتد إلى كل الاتجاهات. ويكون المعنى حرفيا حيث الكلمات لا تعنى إلا ما تعنى؛ فعندما يقول **كافكا** «قصر» فإنه يعنى «قصرا»، أما القراءة فى كل الاتجاهات فتنجم عن الرمزية التى هى فى تعريفها لا نهائية؛ فكل مرموز إليه بوسعه أن يتحول إلى رمز، فى عملية لا نهاية لها. ومن ثم تتكون سلسلة ممتدة من الرموز لا نستطيع الحد منها؛ وعندئذ قد يرمز «القصر» إلى الأسرة وإلى الدولة وإلى الله وإلى أشياء أخرى كثيرة. وعلى هذا فالنظرية الأدبية تحتاج إلى علم الرموز احتياجها إلى علم الدلالات.

وقد نجد لهذه النتيجة التى توصل إليها **تودوروف** صدى فيما يسميه **هارتمان** «صوت الكستبان» أو «**حياكة النص**». وهذا التشبية مأخوذ من مسرحية لسفوكليس ذكرها أرسطو فى «فن الشعر» وإن كانت مفقودة. وهى تحكى عن تيريه وفيلوميل؛ فبعد أن اغتصب تيريه فيلوميل قطع لسانها لكى لا تشى به، ولكن الفتاة نسجت «الحدوتة» التى تفضح حادث «الاعتداء على لوحة مطرزة، هى اللوحة التى يسميها سفوكليس (صوت الكستبان). وقد استطاع هذا التعبير أن يوحى بالخرافة التى تحكيها اللوحة، وذلك باستبدال مجازى للأثر بالسبب. فالكستبان يشير إلى الآلة بأكملها (مجاز مرسل يقوم على ذكر الجزء للتعبير عن الكل) وهو فى نفس الوقت يحتوى على مجاز بسيط بذكره، النتيجة النهائية بدلاً من الموضوع المسبب لها. وقد استطاعت الفتاة أن تستعيد صوتها عن طريق «صوت الكستبان». ويسترسل هارتمان فى فحص مجموعة من العلاقات الوسيطة، التى تختفى رويدا رويدا، حتى يتوصل إلى ما يسميه درجة الصفر للشعر. وهو هنا يعتقد أن توليد المعنى يأتى عن طريق الضغط، ويصبح الشعر عنده مرادفا للصمت؛ ولكنه الصمت الذى يقول عنه إنه بمثابة السير فوق «صمت البركان». وهو هنا ينضم إلى نظرية الإبداع المعاصرة، التى ترى أن الكلمة ليست مجرد معنى، وأنه «**ليس على القصيدة أن تعنى بل أن تكون**». ولكن المشكلة حقا هى أن المعنى موجود فى كل مكان. فالإشكال ليس فى قلة المعنى بل فى زيادته، وفى وجود المعانى التى ليس لها معنى؛ فالأشياء تصل إلينا مؤولة ومفسرة. ويحضرنا هنا تعبير للشاعر الفرنسى «**شار**»، يقول فيه «**إن العيون وحدها مازالت لديها القدرة على الصراخ**».

وفى حين يكمن توليد المعنى عند «**تودوروف**» فى استخدام ما هو رمزى، وعند «**هارتمان**» فى الاقتصاد والضغط، نجده عنده «**ريجولو**» فى مقاله «الشاعرى **والتماثل**» يتمثل فيما يسميه «**المساحة السلبية**»؛ أى فى العلاقة التى تتولد من منطقة الجذب بين ذلك الجزء فى الشعر، المرتبط بتوصيل المعنى، والجزء الخاص بالتسلية أو باللعب. وربما وضح هذا الرسم البيانى ما نقصده:

ومعنى هذا أنه بين محاولة الاتصال وعملية الاستمتاع بالخلق، تنشأ منطقة جذب يسميها ريجولو «**المجال الشعرى**».

وقد لا تبدو فى الدراسات الثلاث التى أشرنا إليها سمة الجدة، سواء من حيث التركيز على ما هو رمزى



شكل رقم (١)

أو على عنصر الاقتصاد أو الصمت ، أو فى تلك المساحة السلبية التى تتولد نتيجة للتجاذب بين قطبى الشعر (الاتصال والاستمتاع) . ومع ذلك ففى وسعنا أن نقرر أن الجدة تكمن فى طريقة طرح التساؤلات ، وفى السعى وراء تفهم ما هو مبهم ، ومن ثم فيما نستطيع أن نسميه بالتناول العلمى للأمور .

٢ – فى العدد ١٦٦ من المجلة الأدبية (نوفمبر سنة ١٩٨٠) مقال بعنوان **«الخرافة والواقع فى الاتجاه المادى النقدى»** ، بقلم «**أندريه فورمستر**» ، الذى يتولى تحرير الصفحة الأدبية فى مجلة «الإنسانية» ، والذى نشر دراسات مهمة عن بلزاك . وهو يطرح فى هذا المقال تساؤلا عن كيفية الإفادة من معطيات الاتجاه المادى فى النقد ، وعما إذا كان اعتناق مذهب بذاته من شأنه أن يؤثر على عطاء الناقد ، أم ذلك – على العكس – يثرى نظرته النقدية . وبعبارة أخرى **ما الواقع وما الخرافة فى هذا ؟**

يمضى كاتب المقال فيتساءل عما إذا كان إيمان بربريس **Barberis** بأن جعل وسائل الإنتاج جماعية هو المحور الرئيسى لكل تغيير أفضل فى المجتمع – عما إذا كان ذلك يجعله أقل قدرة من **برديش** Bardeche على التصدى لنقد **بلزاك** ، **وأيضا عما إذا كان اعتناق فورمستر** ذاته نفس المبدأ يعنى أن كل طرح للقضايا لديهما متماثل ، وعما إذا كان اعتقاد «**آن أوبرسفلد**» أن صراع الطبقات هو محرك التاريخ يقلل من شأن الدراسة الجادة والجديدة التى قدمتها عن مسرح **هوجو** «الملك والمضحك» ، وعما إذا كان اعتقاد ميتران أن النظم الرأسمالية قد بليت يعنى أنه غير قادر على التحليل الجيد للأمور ، أو أن **أراجون** – الذى كان له فى الماضى موقف سياسى معين – لا يستطيع أن يتذوق **استاندال** الروائى المغرق فى الرومانسية ، وأخيرا عما إذا كان من اللازم احترام مبادىء معينة لكى تصح دراسة أى إنسان لرواية **راسين** بجازيه **Bagazet** . إن ضيق الأفق هذا فى مجال النظر إلى الأدب مرجعه إلى بعض الأفكار السياسية التى تحاول إيديولوجية بعينها أن تلصقها بالاتجاه المادى للنقد . **فهل صحيح أن هذا النقد يطرح – كما يقولون – فى تعرضه للأعمال الأدبية أسئلة لا تستقيم مع الحقيقة ؟** كأن يحلو **لمورياك** أن يرفض ما وصف به من أنه روائى كاثوليكى ، ويقول عن نفسه إنه روائى وكاثوليكى معا . **فهل هذا الادعاء من الحقيقة فى شىء ؟** الواقع أن من يقرأ **لمورياك** يستطيع أن يتهكم من موقفه هذا ؛ إذ أن فكرة الخطيئة تتردد كثيرا فى أعماله الروائية ، فى حين لا نلحظها فى أعمال مثل «الكوميديا الإنسانية» **لبلزاك ، أو «الروجون ماكار» لزولا ، أو «البحث** عن الزمن الضائع» **لبروست** ومن ثم فإنه من الصعب ألا يقال إن **مورياك** لم يكن روائيا كاثوليكيا فى الوقت نفسه . وعلى العكس من ذلك نجد **«روجيه إيكور»** يحاول فى أعماله البحث عن حلول يوتوبية ، على نحو ما يظهر فى أحلام بطل روايته : «إن كان الزمان ...»

ويتعرض فورمستر للذين يولدون تابعين لمذهب دينى معين ويرغبون فى تغيير الظروف الاجتماعية دون اللجوء للوسائل المادية ، فذلك لا ينشأ مع المولد ، وإنما يصير الإنسان إليه بعد «تأمل ناضج» – كما يقول فاليرى . فانتماء الشاعر إيلوار أو المصور بيكاسو أو العالم جوليو – كورى إلى حزب ما لم يقلل من قيمة عطائهم . وقد نعجب بموليير دون أن تكون أسبابنا واحدة . وقد أفصح أراجون مرارا عن إعجابه بباريس (الملكى المتزمت) وكلوديل المسيحى المتعصب) وسان جون بيرس (اليمينى) . حتى بعد أن ارتكب سيلين أبشع أعماله (إبان الحرب العالمية الثانية) ، لم يتورع أراجوان عن المجاهرة بإعجابه بمؤلفه «رحلة حتى نهاية الليل» . ومن ناحية أخرى نجد كاتبا مثل سيمنون ، ينجح نجاحا منقطع النظير ، ولكنه لا يحظى بالتقدير من قبل النقاد الجادين ؛ وذلك لعدة اعتبارات أهمها : أن نجاح كتاب أو إخفاقه أمر له دلالته ، ولكن ليس معنى ذلك بالضرورة أن قيمته الأدبية هى التى تحدد هذه النتيجة أو تلك . ويعيب فورمستر هذا الموقف ، ويطالب بتقييم هذا الأدب التجارى من جهة أنه يحمل سمة اجتماعية ، فليست الكتب ذات القيمة الأدبية هى التى توزع بالضرورة أكثر من غيرها .

ويضرب فورمستر مثالاً على ذلك ، قصة **«فلاح** من باريس» التى كان جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى يعدها خبزه اليومى ؛ إذ لم يزد توزيعها بعد ثلاثين عاماً من صدورها عن ألف وخمسمائة نسخة ، وفى حين تعد «أسرار باريس» **ليوجين سو رواية لها** مكانها فى :

١ – التاريخ الاجتماعى ؛ وذلك بالنظر إلى الآمال التى أسهمت فى خلقها .

٢ – تاريخ الاشتراكية . حيث إن ماركس رفضها .

٣ – التاريخ الأدبى ؛ إذ أنها كانت سببا فى إبداع فكتور هوجو «البؤساء» ، وإبداع بلزاك ««عظمة المحظيات وبؤسهن» – كل ذلك بالرغم من فقدان «أسرار باريس» القيمة الأدبية .

ويخلص **فورمستر** إلى أن ألد أعداء التفاهم المتبادل هو الأفكار المسبقة ، أو ما يسميه «الخرافة» ؛ فهو يرى أن النقد علم ، وأن الاتجاه المادى فى النقد – من ثم – من شأنه أن يثرى عطاء المثقف . إنه لا يشجب محاولات الانتفاع بكل جديد فى عالم الفكر ؛ فهناك نقاد ماديون يستخدمون منهج التحليل النفسى ، وآخرون يلجأون إلى المنهج البنائى ، وهم – بهذا وذاك – يضيفون إلى ما لديهم معطيات العلوم الحديثة . فليس من الضرورى إذن أن نتوافق فى الاتجاهات لكى نتذوق ما هو جدير بالتذوق فى كل عمل . والدليل على ذلك أن الذى كتب أهم مؤلف عن الكوميون الفرنسية (تمرد البروليتاريا) هو المؤرخ الكاثوليكى **هنرى جيلمان** (أصول الكوميون) ، ويعتقد **فورمستر** أن أفضل صحفى معاصر له كان **فرانسوا مورياك** ، ولم يكن صحفيا معتنقاً مثله المذهب المادى . وكذلك يرى **فورمستر** أنه من المؤسف أن نجد أحيانا نوعاً من القهر يقع على الذين يميلون إلى اتجاهات مخالفة للاتجاهات المقررة . وذلك ما أشارت إليه جريدة «الموند» عندما توفى **لويس داكين بقولها : «لقد دفع غالياً ثمن التزامه السياسى»** . وكذلك لم يُشر التليفزيون فى أسبوع رحيله إلى أى من أفلامه . وجدير بالذكر أن النقد الأدبى لم يذكر باهتمام أفضل الروائيين الفرنسيين المعاصرين – أندريه ستيل – بسبب ميوله المذهبية ، وأنه لم يأخذ حقه من الاهتمام إلا عندما انضم إلى أكاديمية جونكور . والأمثلة بعد ذلك كثيرة . ويدلل فورمستر على أن الحزبية تسيطر على المناخ الأدبى . ويقرر أن الأمر لم يكن كذلك فى الماضى ؛ فقد رأينا كتاباً ماديين يتحمسون لبلزاك الذى أعلن أنه موالٍ للملكية والشرعية ، والذى أقصى الطبقة العاملة من عالمه (فيما عدا بعض صفحات من «الفتاة ذات العيون الذهبية» و «فاشيوكانى» . هذا فى الوقت الذى نجد فيه **إنجلز** قد إستشاط غيظا من **زولا** ، على الرغم من أنه استهدف رسم الحالة الاجتماعية لأسرة كادحة فى عهد الامبراطورية الثانية . ونحن نتساءل **هل فى تفضيل الطبيعية على الواقعية ما يقصى زولا من حلبة الإبداعى الأدبى ؟**

ذلك بلاشك غير وارد . ودليلنا الأعمال النقدية التى قدمها **بول لافورج وبربريس وفريفيل وميتران** (بالرغم من موقف زولا من الكوميون والبنوك والنظرية الطوبارية) ..

وقد أراد فورمستر أن يدلل على أنه من الأمور المعيبة فى حق المثقف أو الناقد ، أن يربط أحكامه

النقدية بمواقف سياسية معينة ؛ **فهو ينادى بنبذ تلك الخرافات . والالتزام بالواقع المطروح على المفكر ، ألا وهو العمل الأدبى فى جوهره . وبذلك تتحرر الدراسات الأدبية من مقومات كثيرة تقلل من قيمة عطائها . ولا يسعنا ـ كما يقول فورمستر ـ إلا أن نأمل فى مستقبل أفضل للنقد ، من ثم فى مستقبل أفضل للإنسان .**

٣ ـ يعد نص ليسنج «لاوكون» من أهم النصوص النظرية فى النقد الأدبى . وقد قام جوزيف فرانك بتحليله فى «مجلة نظرية الإبداع» تحت عنوان «الشكل المكانى فى الأدب المعاصر» . ويرى ليسنج أن قوانين الإدراك الإنسانية والطبيعة الحسية لوسيلة التعبير من شأنها تحديد الأشكال الفنية ؛ فنحن لا نتلق اللوحة مثلما نتلق القصيدة ، والعكس صحيح . وبما أن العلامات المستخدمة فى التصوير والشعر سببية (أو حراكية) ؛ فإن اللوحة ـ من حيث إنها تشغل حيزا ما ـ لا تستطيع إلا تصوير الأشياء الموضوعة بعضها بجوار بعض بواسطة علامات موضوعة بنفس الطريقة ؛ فى حين أن الشعر ـ من حيث هو فن الأصوات التى تتتابع فى الزمن ـ يصور عن طريق التعاقب السردى ما هو متتابع فى الزمن . ومن ثم فإن ليسنج يرفض الشعر الوصفى ، وكل محاولة لبناء نظرية فى الأدب نأخذ المكان فى الاعتبار . وقد انتقد «هردر» ذلك بقوله إن الشعر ليس فنا سماعيا ، على عكس الموسيق ، وإن العلامات اللغوية تستطيع ـ بوصفها علامات اعتباطية ـ وصف ما هو زمانى ومكانى .

وقد ذهب **تودوروف** فى مقال له بعنوان «المدخل إلى الرمزى» ، إلى أن هناك بعداً لغويا قد أغفله ليسنج ، ألا وهو البعد «الكتابى» . واستناداً إلى أعمال لـ «لرويجور هان» الذى يعد أول محاولة كتابية رمزا للرغبة فى تحقيق الإيقاع وتصويرا لتجريد ما ، فإن تودوروف يفترض أن العلامة والرمز مبدآن مجردان يتحققان فى اللغة اللفظية والصورة الكتابة ، ولكنهما بوسعهما أن يتبادلا الأماكن ؛ فالكتابة تضع المرئى والمكانى فى خدمة العلامة . وقد أشار «**بنيفنيست**» إلى ذلك ، وذهب «كوكبة» إلى أن نظام اللفظ مختلف عن نظام الكتابة ، وأننا نمر من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية بواسطة مجموعة من التجريدات ، من شأنها أن تجعلنا نعتقد ـ على عكس ما قيل ـ أن مبدأ التجربة اللفظية مختلف عن مبدأ التجربة الكتابية . فالكتابة ليست تصويرا للكلام ، ولكنها تحويل له ؛ وهى فى النهاية وسيلة اللسان للترجمة عن نفسه ، ومن ثم فإنها علامة على الكلمة الملفوظة (أى محاولة لربطها بعلامة) . ويعبر محورا اللغة ، الأفق والرأسى ، عن الصور التى هى حيز يحمل معنى ، يربط بين المدلول الظاهرى والمدلول الواقعى ، ويقوض ـ نتيجة لذلك ـ تتابع السياق . فنجد أن الصفحة ـ أحيانا ـ تشغل بتنسيق لازمنى للعلامات . وذلك من شأنه أن يثرى الصورة المرئية للكتابة . ويعين على القراءة من مختلف الاتجاهات .

وقد ذكر «**فرانك**» ـ اعتماداً على أن الأشكال الجمالية تعبر عن «رؤية للعالم» ـ أن تفهم هذه الأشكال يربط بين تطور التصوير الحديث . (حيث يلغى اختفاء العمل كل أثر للعنصر الزمنى) وتطور الحيز الأدبى الذى يحاول كسر تتابع السياق والتعاقب الزمنى لإبعاد كل عمق تاريخى . وذلك لخلق عالم لازمنى مشابه للخرافة . وهذا كله يعكس حالة عدم الاستقرار التى ترهق الإنسان المعاصر .

وقد كان لهذا الموقف صدى فى الكتابات التى وصفت نفسها بأنها كتابات عشوائية ، (أو «الكتابات المجنونة») والتى تبلورت فيها الرغبة فى خلق لغة متحررة من القيود ، وذلك عن طريق اختراع ألفاظ أو تركيبات نحوية وأشكال كتابية غير مألوفة (يمثل «بريسيه» هذا الاتجاه) . وتبدو هذه الكتابات المغرقة فى الرمزية كأنها تتعامل مع العلامة . لا من أجل المعنى الحرفى أو المقصود ، بل من أجل خلق حيز تختلط فيه اللغة بالعالم المحسوس . وقد نضيف هنا أنه لا ينبغى رفض هذا الاتجاه بحجة الغموض ؛ لأنه فى الواقع ليس إلا مجازا ، علاقته الجامعة بين المنقول منه والمنقول إليه هى الحالة النفسية الواحدة فى كل .

■ ■

الرسائل الجامعية

عن العملية الإبداعية فى القصة القصيرة

إعداد : شاكر عبد الحميد سليمان

مقدمة :

يتفاعل الانسان عموما مع البيئات المختلفة والمواقف المتنوعة من خلال عمليات نفسية عديدة : صريحة ومضمرة ، ذهنية دافعية ، مزاجية وإدراكية ، إنعاكسية وتراكمية مؤجلة ، إرادية ولا ارادية ، متروية ومتسرعة ، بطيئة ومتلاحقة ، قليلة الأبعاد أو متعددة الأبعاد. فالسلوك الانسانى هو سلسلة من العمليات المعقدة والمتعددة والمختلفة الأغراض والوسائل والشدات ، واذا تحرر مفهوم العملية من أن يكون مرتبطا بنظرية معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا ـ كما يذكر زيجلر zigler أن نعرف علم النفس بأنه « العلم الذى يدرس التغير فى السلوك كدالة للعمليات ويمكن القول بأن العملية النفسية هى فعل أو نشاط إرادى أو لا إرادى يقوم به الانسان أو يحدث بداخله ، ويترتب عليه حدوث تغير أو تحول فى شكل ومضمون الجانب الذى تحدث فيه العملية أو تحدث من خلاله ، وقد يكون هذا التغير ملاحظا أو غير ملاحظ . وفى الحالة الاخيرة يمكن الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية نلاحظها ، أو يقررها لنا الانسان الذى تحدث بداخله هذه العمليات . وعملية الإبداع من الجوانب الكبيرة الأهمية فى ميدان الإبداع عموما ، كما أن دراسة عملية الإبداع هى من الامور التى كان يجب أن يوليها علماء النفس اهتماما خاصا . ولقد اتجهت جهود العلماء إلى مجالات أخرى فى الابداع كالقدرات أو الامكانيات والاستعدادات الابداعية ، وكذلك السمات الشخصية للمبدعين وكيفية تربيتهم ونمو قدراتهم الابداعية ، وأهملت عملية الابداع بدرجة ما رغم أهميتها الكبيرة ، إن عملية الابداع هى البعد الديناميى النشط والفعال والموجه لمجال الإبداع ولولاها لظلت الامكانيات الابداعية الكامنة لدى المبدع فى حالة كمون واسترخاء أو تعطل نسبى ، وربما طرأت عليها وهى فى هذه الحالات انتكاسات نتيجة عدم استغلالها أو تنشيطها من خلال العمليات الابداعية .

ورغم هذه الاهمية التى تفرض نفسها لعملية الابداع عموما فإن هناك ندرة واضحة فى البحوث السيكولوجية المتعلقة بها عموما وقد اتضح من فحص الملخصات السيكولوجية فى السنوات من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٧ ، مثلا ، أن نسبة بحوث العملية الابداعية هى ١٫٩٦٪ فقط مجموع البحوث النفسية للابداع . وقد اكد بحث سابق ندرة هذه البحوث أيضا خلال الخمس وعشرين عاما السابقة على هذا التاريخ . (١) ، وهذه النسبة التى ذكرناها نسبة ضئيلة دون شك ، لا تتناسب مع الاهمية الكبيره لهذا الموضوع ، وقد كانت معظم هذه البحوث ـ على ضآلتها تكتفى بالاشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات المختلفة التى تتضمنها العملية الابداعية أو تقوم بالتركيز على جانب معين من هذه العمليات وتهمل الجوانب الاخرى .

هذا عن عملية الابداع عموما ، أما عملية الابداع فى القصة القصيرة فقد اتضح أن الاهمال الذى لاقته كان أشد وأكثر وضوحا فلم نعثر خلال فحصنا للتراث السيكولوجى العديد والمتراكم على أية اشارة ، ولو ضئيلة ، إلى كيفية حدوث عملية الابداع واستمرارها فى القصة القصيرة ، هذا رغم ما اكتسبته القصة القصيرة من ذيوع ومكانه جعلاها من اهم ملامح الانتاج الادبى فى عصرنا الحالى . ومن ثم فقد كان من الضرورى القيام بهذا البحث الذى نعرض له باختصار شديد فى هذه الصفحات .

١ ـ العينة أو الكتاب

اشترك فى هذا البحث أكثر من خمسين كاتبا اشترطنا ألا يقل الانتاج المنشور لأى منهم عن عشر قصص قصيرة ، كما اشترطنا الا يكون قد مضى على نشر آخر قصة لأى كاتب أكثر من سنتين ، وقد ترتب على ذلك أن تضمنت عينة البحث الكتاب التالية اسماؤهم وهى مرتبه وفقا للعمر :

١ ـ نجيب محفوظ
٢ ـ يوسف الشارونى
٣ ـ أمين ريان
٤ ـ سعد حامد
٥ ـ سليمان فياض
٦ ـ محمد صدقى
٧ ـ محمد كمال محمد
٨ ـ عبد الغفار مكاوى
٩ ـ أليفة رفعت
١٠ ـ احمد نوح
١١ ـ نهاد شريف
١٢ ـ هدى جاد
١٣ ـ كوثر عبد الدايم
١٤ ـ لوسى يعقوب

١٥ ـ عبد العال الحمامصى
١٦ ـ فوزى البارودى
١٧ ـ عبد الفتاح رزق
١٨ ـ محمد الجمل
١٩ ـ جميل عطية ابراهيم
٢٠ ـ إحسان كمال
٢١ ـ نبيل عبد الحميد
٢٢ ـ مجيد طوبيا
٢٣ ـ محمد مستجاب
٢٤ ـ ابراهيم أصلان
٢٥ ـ فؤاد حجازى
٢٦ ـ أبى الدسوق
٢٧ ـ عبد الغنى داود
٢٨ ـ احمد الشيخ
٢٩ ـ عبد الوهاب الأسوانى
٣٠ ـ صلاح ابراهيم عبد السيد
٣١ ـ محمد الشريف
٣٢ ـ محمد الراوى
٣٣ ـ سعيد سالم
٣٤ ـ شمس الدين موسى
٣٥ ـ محمود عبد الوهاب
٣٦ ـ يوسف القعيد
٣٧ ـ فؤاد قنديل
٣٨ ـ الحاق المنشاوى
٣٩ ـ محمد جابر غريب
٤٠ ـ جمعه محمد جمعه
٤١ ـ جمال الغيطانى
٤٢ ـ مصطفى عبد الوهاب
٤٣ ـ ابراهيم عبد المجيد
٤٤ ـ محمد خليل
٤٥ ـ براء الخطيب
٤٦ ـ مرعى مذكور
٤٧ ـ حسن الحفناوى
٤٨ ـ عبده جبير
٤٩ ـ رفيق بدوى
٥٠ ـ يوسف أبو رية .

وقد اشترك فى هذه الدراسة أيضا بالإضافة إلى الكتاب السابقين كتاب آخرون هم عبد الرحمن فهمى ، وإبراهيم عبد العاطى ، وزهير الشايب ، ورستم الكيلانى ، وفخرى فايد ، وصبحى الجيار وذلك فى مراحل مختلفة من هذا البحث ، والجدير بالذكر أن هذه العينة تتضمن كتابا من مختلف المستويات الابداعية والاتجاهات الفنية والايديولوجية . وقد حاولنا أن نصل من خلالهم إلى تمثيل شامل للعملية الابداعية فى مظاهرها المختلفة ، سواء كانت فى قمة تألقها ، أو فى بداية تشكلها ، أو غضها وكشفها عن نفسها .

٢ ـ الأدوات

الأداة الأساسية لهذا البحث هى الاستخبار الذى تكون من ٤٥١ سؤالا حاولت أن تغطى الجوانب المختلفة للعملية الابداعية . وقد تكوّن الاستخبار بعد إجراء عمليات خاصة بالتحليل الكيفى لمضمون كثير من الوثائق والنصوص السيكولوجية والفنية ، مما أدى الى بروز ستة عشر جانبا مختلفا ، رؤى أنها تشكل العملية الابداعية وتؤدى إليها فى مفهومها الشامل . وسنعرض لهذه الجوانب أو العمليات باختصار أثناء عرضنا للنتائج .

استخدم ـ بالإضافة إلى الاستخبار ـ أسلوب الاستبار ، أو المقابلة الشخصية مع الكتاب : جمال الغيطانى ، ومجيد طوبيا ، وعبده جبير ، وبراء الخطيب ، كما استخدم تحليل المضمون أيضا فى تحليل مضمون الاستبارات ونصوص أخرى .

٣ ـ النتائج

بعد إجراء العمليات الاحصائية المناسبة على استجابات الكتاب فضلنا أن نعرض للنتائج فى قسمين كبيرين الاول سميناه بالعمليات أو التحليل وهذا عرضنا فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالمتغيرات المختلفة المتضمنة فى الاستخبار ، وأيضا بعض ما ظهر من نتائج المقابلات وتحليل المضمون . والعمليات التى وجه إليها الاهتمام هنا هى :

١ ـ عملية الإعداد الأول أو تكوين الاطار وهنا أكد الكتاب أهمية الإعداد الجيد والمران المستمر والجهد العنيف فى التدريب واكتساب المهارات اللازمة كى يصبح المرء مبدعا وقادرا على تشكيل أفكاره على هيئة قصص قصيرة . وقد تحدث عمليات اقتداء من الكتاب بمن سبقوهم . لكنه اقتداء واع متبصر . يتم بطريقة انتقائية . ويتجاوزه الكاتب من أجل تطوير نفسه فنيا .

٢ ـ عمليات المراقبة والالتقاط : وهى تلك العمليات الابداعية الواعية التى يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ، ما فيها من ثبات أو تغير ، وكذلك ملاحظة ذاته باعتباره جزءا من الطبيعة وفردا من الناس ، وأيضا العمليات التى يتم الوصول من خلالها إلى المثير أو المحرك الذى يمكن أن تتبلور حوله القصة . وهنا اتضح لنا أن أى موضوع من موضوعات الحياة ، وأى مثير من مثيراتها ، وأى فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول إلى قصة قصيرة ، الذى اتضح أيضا بالاضافة إلى ذلك هو أن هناك موضوعات أثيرة لدى كل كاتب تفرض نفسها عليه فرضا .

٣ ـ العمليات الابداعية الدافعية : وقد اتضح وجود دافع ابداعى عام لدى جميع الكتاب ، كما أن هناك دوافع أو حالات خاصة تتصل بكل عمل على حدة .

٤ ـ عمليات الإعداد الثانى أو العمليات التنظيمية الخاصة بتهيئة المناخ النفسى والبيئى المناسب لتسهيل عملية الكتابة : وهنا أكد الكتاب أهمية عمليات العزلة ، والتدخين ، وسماع الموسيقى ، والقيام بنشاطات مختلفة تختلف باختلاف الحالة النفسية .. الخ .

وبالإضافة إلى العمليات السابقة فقد أكد الكتاب الذين اشتركوا فى هذه الدراسة أهمية عمليات :

٥ ـ التركيز : وهى العملية الابداعية التى يقوم بها المبدع من خلال حشد كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية ، وهى عملية موجهة نحو هدف ما ومتواصلة رغم العقبات والمشتتات .

٦ ـ عمليات الدوران حول الافكار والاقتراب منها من أجل توضيحها واكمالها وتجاوز مرحلة الغموض فيها .

٧ـ **عمليات الغلق الذهنى** أو الصعوبات الذهنية والمزاجية والدافعية التى تواجه التفكير الابداعى .

٨ـ **عمليات الاسترخاء** أو الابتعاد المؤقت عن التفكير فى موضوع القصة

٩ـ **عمليات انبثاق الافكار** وكيفية وضوحها وإكتمالها

١٠ـ **العمليات التنظيمية** التى تتم عقب اكتمال الفكرة وامتلاء الكاتب بها

١١ـ **عمليات التنفيذ** أو تحقيق الفكرة وتحويلها الى الشكل المادى المحسوس بحيث تصير قابلة للادراك السمعى أو البصرى بواسطة المبدع أو بواسطة الآخرين

١٢ـ **عمليات التقييم الذاتى** التى يقوم بها المبدع لجوانب عمله المختلفة .

١٣ـ **عمليات التعديل** وهى تلك التغييرات الطفيفة ، أو الكبيرة . فى فكرة القصة أو شكلها ، أو فى كل منها ، والتى تحدث بعد تقييم القصة .

١٤ـ **حالة السيطرة** . وهى الحالة المزاجية التى يتم الوصول إليها بعد حل الصراع الذى يدور فى ذهن المبدع بين وعية بما عليه العمل أثناء كتابته من قصور ونقص ووعيه بما يجب أن يكون عليه فى المستقبل

١٥ـ **العمليات اللا إرادية** أو نشاطات الجهاز العصبى المستقل والغدد الصماء وحالة الإستثارة أو الدافعيه العامة .

١٦ـ **العمليات الاجتماعية** وخاصة ما يتعلق منها بعلاقة المبدع بالجماعة أو الجماعات السيكولوجية الخاصة به وكذلك علاقته بالنقاد والقراء وغيرهم .

هذا القسم الأول من النتائج أما القسم الثانى فيشتمل على النتائج التى استخلصت بعد تطبيق اسلوب التحليل العاملى الذى يقوم بتصنيف وتلخيص العدد الكبير والضخم من الاستجابات فى عديد قليل ومختصر من الابعاد أو المكونات . وقد ظهر لنا أن هنالك ثلاثة عوامل أو مكونات أساسيه تساهم فى عملية الإبداع فى القصة القصيرة ويمكن تصور أنها تصدق على عمليات الابداع فى الفنون الاخرى ، وهذه العوامل هى :

١ـ **عامل التنظيم الابداعى للمدركات** : فالابداع كما يظهره هذا العامل يبدو أنه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع المدرك ، فهو يتحرك من فوضى الاشياء والمدركات وعدم مناسبتها إلى تكامل الانظمة وتناسبها وجودتها وأصالتها ، مارا خلال ذلك بعديد من العمليات الابداعية ، ملتقطا أثناء ذلك العديد من المنبهات والمعلومات والماديات .

٢ـ **العامل الاجتماعى للإبداع** : ويظهر الابداع هنا على أنه عملية تفاعلية معقدة تتم بين المبدع وواقعة الاجتماعى ؛ فالابداع يبدو كأنما هو فى أساسه عملية توجه تتم بطريقة واعية من الفرد المبدع إلى الجماعة أو الجماعات المستقبله له ولا نتاجه ، فهو يستوحيها أفكاره ويعدلها ويوضحها ويشكلها إبداعيا ، ثم يعيدها إليها ليؤثر فيها ؛ فالمبدع يبدع من أجل الجماعة (١)

٣ـ **عامل التركيز الابداعى** : وهو العامل أو المكون الثالث والاخير وهو يختلف عن عملية التركيز فى كونه أكثر شمولا وعمومية ، فهو يضمها هى وغيرها . ويتعلق هذا العامل أساسا بالجوانب الدافعية والمزاجية والعقلية الداخلية للمبدع ، وهى التى تكون ـ إذا ما أضفنا إليها الجوانب الادراكية ـ المناخ السائد للابداع عموما . وعملية الابداع كما ظهرت على هذا العامل ليست عملية عقلية فقط أو عملية دافعية فقط أو مزاجية فقط ، بل هى كل ما سبق فى مكون واحد . ويمكن النظر الى هذا العامل بطريقة أخرى باعتباره يضم كل العقبات والصعاب والعراقيل التى يو جهها المبدع ويحاول أن يتخطاها سواء كانت نفسية أو بيئية . وتعد عملية التركيز هى إحدى الوسائل التى يحاول المبدع عن طريقها النفاذ الى اعماق الاشياء وتخطى العقبات المتصلة بها ، للوصول إلى أنسب بلورة ممكنة للعمل الفنى . وليست هذه العوامل الثلاثة عوامل منفصلة أو مستقلة بل هى عوامل مركبة ، متفاعلة ، متمازجة ، خلال كل عمليات الابداع ، التى يستعين فيها المبدع بعمليات الخيال والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية ؛ إن إبداع القصة القصيرة مثله مثل كل إبداعات الانسان عمل مجهد وشاق ويحتاج الى عديد من الخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الإبداعية العامة والخاصة ، بدءا من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته واستيعابها وتمثلها ، ومعالجتها داخليا ، ومحاولة تنظيمها ، والاندهاش لما فيها من وهن وخلل وقصور ،. إلى اختيار الجانب الصالح للعمل الفنى فيها . وعن طريق الضبط الدقيق للزاوية التى سيتم التقاط مادة العمل وهادياته وأفكاره من خلالها ، ثم تخيل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختياره وفى إبداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة العابرة التى سمعت اتفاقا ، والنظرة الزاخرة بالمعانى فى عيون الكائنات الآدمية أو غير الآدمية ، والاصوات ذات الدلالة ، آدمية كانت أو غير آدمية ، إلى موضوعات مناسبة للكتابة ، لكن التطورات التى تطرأ على الافكار منذ ظهور محركاتها أو مثيراتها أو بذورها وحتى تشكلها فى قالب فنى نهائى هى أمر فى غاية التعقيد إن القصاص لا يتعامل مع الافكار والاحساسات والخواطر والصور تعاملا مباشرا ، أو كما هى عليه ، بل لابد له من تنظيمها وإعادة تنظيمها إدراكيا حتى يكتشف ما تتضمنه من دلالات ومعان ، ثم يمكنه بعد ذلك أن يضيف اليها أبعاد جديدة .من واقع تشكلاتها فى وعيه إن الشظايا الادراكية المتناثرة ، تلك التى تبدو غير مترابطه للوهلة الأولى ، تتحول من خلال المبدع إلى كل متكامل ، موحد منظم ، له قيمته الفنية ، وله مغزاه ، فالإبداع فى اساسه هو تنظيم جديد ، مناسب ، وعميق التأثير .

● هوامش البحث

(١) حنوره (مصرى عبد الحميد) الاسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية ،
رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة اشراف الاستاذ الدكتور مصطفى سويف ، ١٩٧٣ .

(٢) سويف (مصطفى) الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة القاهرة ؛ دار المعارف ، ١٩٧٠ .

Zigler, L. Mitathearetical issues in deuelpmental psychology:
In: Theories in Contemparary psychology, ed. by M. Marx, New York - MacMillan, 1963.

رسائل عن الأدب

ثناء أنس الوجود

لا ينكر أحد الدور الطليعى لنعمان عاشور فى المسرح العربى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ؛ فهو ينتمى إلى هذه المجموعة من الكتاب الذين تحملوا عبء الريادة بعد توفيق الحكيم . وعلى الرغم من هذا الدور الهام ، إلا أن ماكتب عن نعمان عاشور ، سواء من الناحية النقدية أو الدراسية قليل ، ولا يناقش مسرح نعمان عاشور من جوانبه كافة . فهو فى أكثره خطرات نقدية متناثرة ، تظهر من آن لآخر ، كلما عرض للكاتب عمل على خشبة المسرح أو شاشة التليفزيون ؛ هذا إذا استثنينا الدراسات القصيرة التى قدمها بعض طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية عنه .

والرسالة التى أعرضها الآن ، محاولة جادة للإمساك بأهم خصائص مسرح نعمان عاشور الاجتماعى فى جانبه الأسرى بالذات ، وهى الخصائص التى تمثلت فى الصراع الطبقى والشخصيات النمطية والدافع الاقتصادى ، الرسالة قدمها الباحث محمد مبارك للحصول على درجة الماجستير من كلية البنات جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الدكتور على الحديدى ، وعنوانها «قضايا الأسرة المصرية فى مسرحيات نعمان عاشور» .

تقع هذه الرسالة فى أربعة أبواب ، يسبقها تمهيد طويل بالقياس إلى مجموع صفحات الرسالة ، يقع فيما يقرب من ٦٣ صفحة ، أراد به الباحث رسم صورة تاريخية واجتماعية وفكرية للمجتمع المصرى فى الفترة ما بين ١٨٨٢ ، ١٩٧٥ ، وذلك لكى تعرف الدراسة موقع مسرحيات نعمان عاشور من التيار والمنحنى الاجتماعى .

والتمهيد فى حد ذاته طويل جدا ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه لم يقدم جديدا من ناحية ما نعرفه من معلومات عن هذه الفترة ، ولا يمثل إضافة حقيقية لموضوع البحث ، لاكتشفنا أن القارىء قد يلجأ إلى حذف هذا الكم من الدراسة ليصل إلى ما يليه من فصول . ونظرة واحدة إلى كم المراجع التاريخية والسياسية التى استعملها الباحث ونوعها ، تكفى للتدليل ببساطة على ما أقول ، وكان أجدى للبحث والباحث معا ، أن يكتفى بإشارات مقتضبة إلى طبيعة التركيبة الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصرى ، بدلا من هذه الدراسة التحليلية فى هيكل المجتمع .

الباب الأول من الرسالة ينقسم إلى ثلاثة فصول ، وهو يهتم فى مجمله بشرح معالم شخصية **نعمان عاشور** واهتماماته المسرحية فإذا أخذنا فى الاعتبار أن الباحث استغرقته جزئيات عن حياة **نعمان عاشور** وأسرته وعوامل الوراثة لديه ، وأنه اهتم برسم خطوط حياته الخاصة ، من دراسة ووظيفة ، فى فصلين كاملين (كان من الممكن اختصارهما أيضا فى لمحات سريعة وموحية فى نفس الوقت) لعرفنا أن الجزء الأكثر أهمية فى هذا الباب التمهيدى أيضا ، هو الفصل الثالث منه ؛ فقد حدد فيه الباحث موقع مسرح نعمان عاشور من معطيات العصر فى مصر ، وعرض فيه لست مسرحيات فحسب من مسرحياته ، وهى المسرحيات التى تناولت الأسرة وقضاياها بصورة مباشرة وبوضوح قوى ، وهى : المغناطيس ، والناس اللى تحت ، والناس اللى فوق ، وعيلة الدوغرى ، وصنف الحريم ، وبرج المدابغ .

الباب الثانى يمثل محاولة لتتبع الصراع الطبقى ، وصراع الأجيال ، فى مسرحيات **نعمان عاشور** ، من خلال طرح القضايا الاجتماعية . وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول ، **درس فى الأول منها الدراما الاجتماعية ، وفى الفصل الثانى تعرض لدراسة الإنسان والبيئة فى مسرح نعمان عاشور** من خلال تحليله لأولى مسرحيات الكاتب «المغناطيس» تحليلا مفصلاً ، باعتبارها ممثلة لبداية حياة الكاتب الفنية ؛ ففيها ـ كما يقول الباحث ـ البذور الأولى للأفكار والاتجاهات الفنية التى تطورت فى مسرحياته التالية .

الباب الثالث عرض للأسرة فى مسرح نعمان عاشور ، باعتبارها محورا لأهم القضايا الاجتماعية البارزة فى مسرحه ، فتناول الأسرة بين الثورية والرجعية ، ثم الأسرة بين الفردية والاجتماعية ، أخيرا الأسرة بين النفعية والفدائية ، وذلك من خلال تحليل مستوعب لمسرحيات نعمان عاشور الست السابقة .

وفى **الباب الأخير** من الرسالة تحدث الباحث عن مسرح نعمان عاشور الاجتماعى والسياسى ، عارضاً للقضايا الفنية والفكرية فيه ، فتناول مسرح نعمان عاشور والمسرح المصرى المعاصر ، ثم تعرض للواقعية الاشتراكية فى مسرح الكاتب ، وأثبت أنه لا ينتمى إلى الواقعية الاشتراكية ولا إلى الواقعية النقدية ، على الرغم من أنه أكثر ميلاً إلى الاتجاه الأول . على أن هذا الميل إلى الواقعية الاشتراكية لم يحل دون نعمان عاشور وإيجابيات الخلق والإبداع ، أو تقرير حتميات الصراع الدرامى فى العمل . ذلك أن نعمان عاشور حينما عالج الصراع الطبقى ، فإنه بلوره وكثفه بوصفه تجسيدا حيا وملموسا للصراع المرتبط بجوهر الإنسانية نفسها ؛ لأن الوجود الحى للبشر ، يعنى فى صميمه الصراع ، بغض النظر عن كون هذا الصراع نابعا من الكراهية والحقد والتطاحن الطبقى أو الاقتصادى أم لا . والرسالة كما أشرت محاولة جادة على طريق الدراسات المسرحية ، لا ينقص من قيمة ما بذل فيها من جهد موفق ذلك العيب الذى لاحظته على المقدمة والباب الأول ، فهما ، وهذا أمر مهم ، لم يقوما على حساب الفصول التالية ، كما سوف نرى فى الدراسة التالية .

ومن المسرح إلى أحد فنون الأدب الأخرى وهو الشعر ، حيث نقع على رسالة للماجستير تقدم بها الباحث السعيد حامد السعيد ، إلى كلية دار العلوم ، وعنوانها «أحمد رامى ، حياته وشعره» بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الحوفى

ورامى من الشعراء الذين يكثر الحديث حولهم دائما ، لا بصفته شاعرا فحسب بل بصفته صاحب أشهر ترجمة لرباعيات الخيام وغيرها من المنظومات الأجنبية فضلا عن كونه أشهر كاتب أغان ذاع صيته فى هذا القرن .

من هذا المنطلق فنحن أمام عمل يعد منذ البداية بتقديم دراسة أكاديمية حول ذلك الشاعر المتعدد المواهب والأبعاد ، فلا يكتفى بتقديم رامى الشاعر فحسب ، بل رامى المترجم وكاتب الأغانى المرموق كذلك . هذه قضيته ، والقضية الأخرى أن الباحث لابد أن يكون لديه أكثر من منهج للوفاء بحاجة هذه الدراسة المتعددة الأبعاد ، وإلا فسوف يكون من الظلم والإجحاف استخدام نفس المعيار الذى نحكم وفقا له على القصائد التى أبدعها رامى ، فى الحكم على مترجماته من المنظومات الأخرى ، وإبداعه

«الغنائى» الذى تم أكثره من خلال اللغة العامية واللغة الفصحى ؛ فلا يعقل مثلا أن يوضع كل هذا النشاط الشعرى فى إطار واحد ، وأن يُنظر إليه من نفس المنظور .

وتقع الرسالة فيما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، مقسمة إلى أربعة «أبواب» ، يسبقها ـ كالعادة ـ تمهيد ، ركز فيه الباحث على التجديد فى الشعر العربى ، بدءا من جماعة الديوان وما أدخلته من تجديد ثم جماعة أبوللو ذات الطابع الرومانسى ، ونهاية بالمدرسة الجديدة الثائرة على موسيقى الشعر العربى القديم ، التى نزلت بالشعر إلى أرض الواقع كما يقول الباحث . ويقصد الباحث من ذلك كله إلى إظهار الجو الشعرى الذى صاحب رامى وموقفه فيما بعد من هذه الاتجاهات .

الباب الأول : يبدأ بتقديم **حياة رامى** ، فى مولده ونشأته ودراسته فى مصر ثم فرنسا ، وحياته الوظيفية ، وتعلقه بالشعراء الكبار مثل **حافظ وشوقى ومطران** ، منتهياً بعلاقاته الشخصية **بأم كلثوم** ، مركزا النظر فى كل ذلك على ماله علاقة بالشخصية الشعرية لرامى كما يقول الباحث . ثم يتعرض الباحث بعد ذلك لفنون الشعر عند **رامى** ، مستعرضا دواوينه المختلفة وطبعاتها ، ثم يقوم بدراسة وصفية لفنون الشعر عنده ، وقد حصرها فى الغزل والوصف والرثاء والوطنية والمدح .

وقد أفاض الباحث فى الحديث عن **رامى والحب ، ورامى والمرأة** ، ثم تحدث باستفاضة أيضا عن العلاقة التى ربطت رامى وأم كلثوم شارحا «**أهداف رامى**» من هذا الحب ، وهى أن يعيد إلى الأذهان الحب العذرى القديم ، وأن يعيش تجربة ملتهبة العاطفة ، تعينه على الإبداع الفنى الرفيع . ثم ينبرى الباحث للدفاع عن رامى مؤكدا عدم تهالكه فى شعره ، وأن الضعف «**فى الحب غير الضعف فى الشعر**» . واختتم ذلك بالحديث عن العلاقة الحميمة بين رامى والطبيعة ، ثم تناول **رثاء رامى** وعلل لبعض مظاهره التى تؤخذ على الشاعر .

وقبل أن ننتقل إلى **الباب الثالث** من الرسالة أحب أن أقف وقفة سريعة مع **الباب الثانى** ، لكى أوضح أن الباحث شغل نفسه بما هو مفيد وما هو غير مفيد بالنسبة لدراسته ؛ فقد **توسع فى سرد معلومات وحقائق شخصية وغير شخصية ربما لا تمت بصورة خطيرة للموضوع . ولو أننا حذفنا كثيرا من هذه الحقائق لما شعرنا بنقص يهدد كيان الرسالة** . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث الباحث **عن رامى والحب ، ورامى والمرأة ، وبخاصة أم كلثوم ، ولكنه يحول مشروعه إلى مُخططٍ له استراتيجية عاطفية** إن صح هذا الوصف ، حين جعل **لرامى** أهدافا من وراء علاقته الغرامية بهذه المرأة أو تلك ، إلى غير ذلك من الأفكار التى لا ... ف كيف انزلق إليها فى أثناء دراسته ، وتوسع فى ذلك توسعاً ربما كان مجاله أماكن أخرى غير الرسالة العلمية .

الباب الثالث : تناول الباحث نظرية الشعر عند **رامى** فأثبت أن **رامى شاعر رومانسى** فى فهمه لطبيعة عملية الشعر والإبداع ، مقدما الكثير من الأمثلة على ذلك ، ثم تناول **رامى مترجما** ، وانتهى من بحثه فى هذا الموضوع إلى أن الذين أعجبوا بترجمة **رامى** مثل الذين هاجموها ـ لم ينصفوه ، فقد أعطوه أو سلبوه أكثر مما يستحق . ومن هذه النقطة ، انطلق الباحث إلى رامى من منظور النقاد المعاصرين له ، واختتم هذا الجزء من الدراسة بالحديث عن موسيقى الشعر عنده ، وعن أشكال التغيير التى أدخلها على القالب الموسيقى فى القصيدة العربية ، وذلك قبل ظهور المدرسة الجديدة «**مدرسة الشعر الحر**» .

وفى الباب الرابع والأخير يتناول الباحث شعر رامى بالدراسة الفنية ، فيتحدث عن اللغة والعاطفة والصورة والموسيقى فى شعره . ولما كانت دراسة هذه العناصر عملا أساسيا فى أى دراسة فنية ، فقد كان المتوقع أن تمثل الثقل الكبير فى الرسالة . لكن الباحث اقتصر فيها على ما يقرب من ٥٨ صفحة من مجموع صفحات الرسالة البالغ ٣٠٠ صفحة تقريبا . صحيح أن العبرة ليست بالكم ، لكن ما حدث فى هذا الباب يدل على أن الباحث شغلته حقائق حياة **رامى** ، على حساب الدراسة الفنية لشعره . ونظرة واحدة إلى طبيعة المنهج الذى تدرج به الكاتب لتحليل أعمال **رامى** تكفى للتدليل على أنه لم يكن ليسمح له فى ذلك . **فقد استخدم ذلك المنهج التقليدى** فى تحليل الشعر ، **الذى يرى أن القصيدة تساوى حاصل مجموع الكلمات النثرية التى استخدمت فى إبداعها ، وينسى أبسط الأشياء ، وهو أن دور اللغة فى الشعر يختلف كل الاختلاف عن دورها فى النثر** ، وأن الكلمة الواحدة يكون لها فى التركيبة الشعرية إيحاءات مختلفة عنها فى السياق النثرى . ومن هنا فقد عاب الباحث على رامى بعض الظواهر التى يراها أى باحث ملم بفهم أكثر موضوعية لدور اللغة المبدع فى الشعر عادية ، بل ربما عدها من معالم عبقرية الشاعر فى الأداء ، يقول الباحث مثلا فى ص ٢٤٨ : «**ونحن إذا فككنا ذلك الشعر ورصصنا هذه الكلمات متجاورة فسوف تظل ذات إيحاءات نفاذة ، وأبعاد نفسية غنية» . وهذا يعنى ببساطة أن هذه الكلمات تظل محتفظة بإيحاءاتها النفاذة ، وأبعادها النفسية الغنية ، حتى بعد عملية «التفكيك» . وكأن عملية الشعر مجرد عملية تركيب لمفردات متناثرة على وزن موسيقى معين** . وبذلك لم يستطع الباحث أن يكشف علاقات الجدل والحوار والتداخل والصراع الرقيق والعنيف أحيانا بين الألفاظ ، ولم ير أى خصوصية للغة الشعر ، ولذلك تخبط بين مجموعة من الظواهر اللغوية يصفها بالحسن تارة ، ثم يوضح ـ تارة أخرى ـ أنها متنافرة أو غريبة فى تركيبها مثلا ، ويورد مجموعة من **الألفاظ** للتدليل على ذلك ، وعدم إدراك الباحث لقيمة اللغة بوصفها مادة التشكيل الأولية فى العمل الأدبى ، **أوقعه فى أخطاء مشابهة** بالنسبة للصورة والموسيقى ، فحكم على بعض الصور بالتناقض فى أوجه الشبه ، وبالسطحية والمباشرة ، والانزلق فى وصف صور رامى ، ومعظمها جيد حقا إلى نفس المنطق القديم فى نقد الشعر .

أما الكلام عن الموسيقى فى شعر رامى فلم يقدم فيه الباحث جديدا سوى عملية تحليل للأوزان ما بين أوزان خليلية وأخرى خرجت متمردة على الخليل ، بخاصة أغانى الشاعر . بهذا الشكل تكون الرسالة قد تناولت **حياة رامى** بصفة مستفيضة كما رأينا ، أما فيما يتعلق بالدراسة الفنية للشعر ، فلم تسعف الباحث رؤيته ولا طبيعة المنهج الذى اتخذه ، على الرغم مما بذل من جهد لكى يقدم لنا دراسة فنية ناضجة وغنية ، هذا فضلا عن أن **غنائيات رامى** لم تحظ بما تستحق من دراسة . كان من الواجب أن تحظى بها ، جماليا ولغويا ، بما فى ذلك الجزء اللغوى على التحديد من خصوصيته ، تكشف عن مهارة **رامى فى المراوحة بين الفصحى والعامية بنفس الاقتدار** .

ومن الشعر ننتقل إلى القصة والرواية فى رسالتين ، واحدة منهما للدكتوراه قدمها الباحث حلمى محمد بدير لجامعة القاهرة ، عن الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر .

فى ثلاثة أبواب من الدراسة ، حاولت هذه الرسالة أن تتوصل لمنابع الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية ، بوصفه اتجاها أدبيا وفد إلى مصر منذ مدة ليست بالقصيرة ، كما يقول الباحث . وقد اختار الدارس عنوانا لبحثه «**الاتجاه الواقعى**» بدلا من كلمة الواقعية ؛ ذلك أنه ، كما يرى ، لم تظهر الواقعية فى الأدب العربى الحديث ظهورا شمولياً مرتبطاً بمرحلة بعينها من مراحل تطور النتاج الفكرى على عمومه ، ولم تترك حشدا من النماذج التى تمثل منهجها بحيث تعطى ككل إطارا واضحاً لمفهوم الواقعية كمذهب فنى أو أدبى ، وإنما كان الغالب على النتاج الروائى المصرى فى بعض الأحيان ، الاتجاه نحو الواقعية على درجات متفاوتة فى فهمه واستيعابه وتمثله .

وقد حصرت هذه الدراسة مدة البحث بين أواخر القرن التاسع عشر وظهور آخر أجزاء ثلاثية نجيب محفوظ سنة ١٩٥٧ ، وذلك لأن الباحث رأى أن القصة المصرية بعد ١٩٥٧ بدأت تنحو منحى آخر غير الواقعية . وقد استبعد الباحث الرواية التاريخية جملة وتفصيلاً من حسابه ، لأنه يرى أن هذا اللون الأدبى لا يخرج عن دائرة تعليم التاريخ . كذلك استبعد الرواية الرومانسية من هذه المعالجة . وقد اختار ما

اختار من قصص طبقا لمنظور شخصى ، ولم يعتد ــ كما يقول ــ بما يدعيه أصحاب الأعمال الأدبية من القول بواقعية بعض أعمالهم أو رومنسيتها . ويأخذ الباحث فى وضع عدة تصورات عن مفهوم الواقعية باتجاهاته المختلفة بدءا من المفهوم العام للواقعية ، ثم الواقعية النقدية ، وأخيرا الواقعية الاشتراكية .

يلى هذه المقدمة الباب الأول من الرسالة وفيه يبسط الباحث الأحوال والظروف الاجتماعية والسياسية التى مهدت للواقعية فى مصر ، وقد أرخ للبداية الحقيقية للمذهب الواقعى فى الأدب الحديث بحديث عيسى بن هشام **للمويلحى** ، وفى وادى الهموم **لمحمد لطفى جمعة** ، ففيهما **«اتجه الكاتبان إلى الكشف عن معايب الهيئة الاجتماعية بهدف الإصلاح»** .

ويختتم الباحث بابه الأول بالحديث عن التحولات التى طرأت على القصة لتنقلها من الرومانسية إلى الواقعية . وقد مثل لذلك بوجود محاولات واقعية تمتزج بالرومانسية ، مثل زينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب . **ويخصص الباحث الباب الثانى للحديث عن الواقعية النقدية فى الرواية العربية** ، فيوضح أن مزاج العصر فى تلك الحقبة بشر بتطور الدعوات الإصلاحية ونجاحها ، وأن فن الرواية فيها قد استقر وازدهر . ويرى الباحث أن **محمد فريد أبو حديد** فى **«أنا الشعب»** يحاول استخدام الواقعية النقدية ، وأن يوميات نائب فى الأرياف للحكيم ، محاولة ذكية للوقوف على مساوىء الهيئة الاجتماعية . وقد تطور المضمون النقدى بعد ذلك على يد نجيب محفوظ فى القاهرة الجديدة ، وخان الخليلى ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، لأنها تعكس الواقع الاجتماعى لمصر بين الحربين . وتصل الواقعية النقدية إلى أقصى درجات التطور عند نجيب محفوظ فى ثلاثيته ، التى يراها الباحث ممثلة لخلاصة تجربة نجيب محفوظ فى فن الرواية ، ذلك أنها محاولة لاكتشاف المؤثرات السلبية فى البيئة المصرية . وفيها يظهر بوضوح الواقع المتطور من خلال الأحداث التى قامت بها نماذج بشرية واضحة المعالم والأبعاد ، مستخدمة لغة حية ومتفاعلة مع البيئة الاجتماعية للحدث .

وفى الباب الثالث والأخير يتناول الباحث الواقعية الاشتراكية ، التى يرى أن قصة الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى تمثل النموذج المشرق لها ؛ فهى معايشة كاملة لكفاح الفلاحين فى الريف ، وهى منظور واع للظلم الاجتماعى ، وإن كان اتجاه الواقعية الاشتراكية قد تطور فى رأى الكاتب وتبلور تبلورا واضحا بعد ذلك فى قصة أيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم .

وبغض النظر عما قد نختلف فيه مع الباحث من نقاط البحث ، بدءا من وجهة نظره فى تحديد الحقبة الزمنية التى استعرض فيها الاتجاه الواقعى ، ثم اختفاء المعيار الدقيق الذى اختار على أساسه الروايات التى قام بتحليلها للكشف عن الاتجاه الواقعى فيها ، ثم تخبطه بين مارآه رومانسيا مرة وواقعيا مرة أخرى ، على الرغم من هذا أستطيع أن أقول إن الباحث نجح فى الإجابة عن إشكاليته التى طرحها فى مقدمة بحثه ، وأنه استطاع ، بعمق تحليله لما تناول من أعمال فنية ، أن يقدم بحثا يمكن الركون إليه فى موضوعه .

أما الرسالة الثانية ، التى تناولت فن القصة ، فهى رسالة ماجستير تقدم بها الطالب تيسير سليم عبد الحى إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس وعنوانها الفن القصصى عند غسان كنفانى ، بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل .

والكتابة الفنية فى الموضوعات القومية من أعسر الأمور ، وأحفلها بمواطن الزلل . ولذلك كانت الأعمال الأدبية الناجحة فى تلك الموضوعات قليلة بل نادرة . **وغسان كنفانى** ــ كما يقول أحد النقاد ــ من الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يستعيدوا انفعالهم فى هدوء ، ويكتبوا عن نكبة فلسطين قصصا ممتازة ، بعيدة ببساطتها العميقة عن العاطفية المسرفة والنبرة العالية . **وقد قامت حول غسان كنفانى** عدة دراسات بعضها بالعربية ، مثل الطريق إلى الخيمة الأخرى **لرضوى عاشور** ، وبعضها باللغات الأجنبية ، الإنجليزية والألمانية .

وتطمح هذه الرسالة ــ كما يقول صاحبها ــ إلى تتبع فن غسان كنفانى القصصى وتحليله وتفسيره من واقع الأعمال الأدبية ذاتها ، مع إلقاء الضوء على الواقع الذى أفرز هذا الفن .

الدراسة مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة ؛ خصص الباحث **الباب الأول منها للحديث عن غسان كنفانى وفن القصة القصيرة** ، ووضح فيه العوامل المؤثرة فى إبداعه القصصى ومراحل تطور الموضوع القصصى عنده ؛ حيث اهتم فى المرحلة الأولى من قصصه القصيرة بتصوير البعد الاجتماعى للنكبة ، وفى المرحلة الثانية بصور تجربة المنفى ، وفى آخر هذه المرحلة رسم طريق الخروج من الهزيمة . وقد تميزت كتابات كنفانى فى هذه المرحلة بالرومانسية ، التى خفت حدتها شيئا فشيئا من أعماله ، وانساب مكانها تيار واقعى جاد فى صورة نقدية خصوصا بعد أن تبلورت رؤية الكاتب الفنية والفكرية .

ولم يكن التطور ــ كما يقول الباحث ــ مقصورا على الموضوع القصصى فحسب ، بل إن الشكل الفنى أيضا واكب تطور المضمون عنده ، سواء على مستوى الوسائل الفنية أو الشخوص أو الاسلوب السردى .

والباب الثانى من الرسالة يعالج أخطر مرحلة فى كتابات غسان كنفانى . وقد بين فيه الباحث أشكال الرواية عنده ، والمهارة الفائقة فى استغلال كل إمكانيات الصورة القصصية ، وكيف استبعد غسان كنفانى عنصرى الزمان والمكان فى أعماله ليطرح بعدا إنسانيا شاملا بدلا منهما . ومع تنوع فن **غسان كنفانى** ، كان طبيعيا أن تتنوع الشخوص لكى تساير طبيعة المرحلة التى شغل الكاتب برصدها ، وتجسيدها فنيا . فتحول البطل الهارب ، والبطل السلبى ، والبطل المنهزم ، فى المرحلة الأولى ، إلى البطل الثورى الذى يبحث لنفسه عن مخرج من الأزمة ، وذلك فى مرحلة الخروج من الهزيمة . ويرى الباحث أن الشخصية النسائية فى أعمال كنفانى لم تظهر واضحة ومكتملة إلا فى روايتى أم سعد ، وبرقوق نيسان .

أما الباب الأخير من الرسالة فهو باب نقدى ، عقد فيه الباحث مقارنة بين أدب غسان كنفانى والتزامه الفنى ، وبين الأدباء الفلسطينيين الذين شاركوه الكتابة فى نفس القضية ، **مثل سميرة عزام ، وإميل حبيبى ، ورشاد أبو شاور وغيرهم** ، وأوضح الباحث كيف تبلورت اتجاهات القصة الفلسطينية بعد هؤلاء الكتاب فى اتجاهات ثلاثة : أولها واقعى ورائده غسان كنفانى ، والثانى حاول خلق شكل روائى قائم على الرمز والأسطورة والتاريخ . كما فى سداسية الأيام الستة لإميل حبيبى ، أما الثالث فقد عجز عن إيجاد الشكل الفنى الملائم للحديث عن واقع الثورة الفلسطينية ويومياتها ، ويتمثل فى قصص رشاد أبو شاور .

والبحث منهجيا منظم ومتسق مع إشكاليته التى طرحها . وقد نجح إلى حد كبير فى تأصيل فن غسان كنفانى القصصى وتحليله ، ولكن هذا لا يعفى الباحث من مسئولية انزلاقه فى مواقع كثيرة إلى حافة التعصب ، وبصفة خاصة فى ذلك الجزء التقييمى من الباب الثالث ، الذى قارن فيه الباحث بين فن غسان كنفانى وغيره من أدباء فلسطين ، فقد نفى عن معظم هؤلاء الأدباء القدرة على التوفيق بين الفن والمضمون الفكرى للقضية ، وجعله التعصب أحيانا يتناقض مع نفسه فى إصدار الأحكام بالجودة أو الرداءة على هؤلاء الكتاب . ونفس الشىء يقال عن تناوله للأدباء العرب ، الذين كتبوا عن نكبة فلسطين . أما الفصل الذى تناول فيه الباحث فن كنفانى من منظور النقاد المعاصرين ، فلم يقدم شيئا سوى رصد آراء النقاد على نحو ما نشرت فى المجلات والجرائد اليومية والكتب . وقد كان فى وسعه أن يستخلص آراء هؤلاء النقاد وأن يصنفها ويعلق عليها ، قبولا أو رفضا من واقع البحث نفسه .

وعلى العموم فإن هذه العيوب لا تقلل من قيمة الرسالة ، إذ يمكن النظر إلى حماسة الدارس تلك بوصفها حماسة قومية من مواطن فلسطينى تجاه كاتب فلسطينى رائد ، مات شهيدا وهو يدافع عن الذات القومية الفلسطينية .

سجل رصدى للرسائل الجامعية

رسائل الماجستير :
قسم اللغة العربية :

بيان برسائل الماجستير والدكتوراه فى اللغة والأدب والنقد الأدبى التى نوقشت منذ بداية عام ١٩٨٠

موضوع الرسالة	اسم صاحب الرسالة	الجامعة	الكلية	لجنة المناقشة	تاريخ المناقشة	التقدير
- اتجاهات الشعر الأندلسى إلى نهاية القرن الثالث الهجرى	نافع محمود خلف	عين شمس	الاداب	ا . د . عفت محمد الشرقاوى ا . د . جابر أحمد عصفور ا . د . محمد صلاح الدين فضل	١٩٨٠/١٠/١٣	جيد جدا
- أثر جمعية علماء المسلمين الجزائريين فى الحركة الأدبية فى الجزائر ١٩٣١ ـ ١٩٦٢	سعيد الأخضر سلام (جزائرى)	عين شمس	البنات	ا . د . أحمد عبد المقصود ا . د . أحمد كمال زكى ا . د . عبد العزيز مطر	١٩٨٠/٤/١٧	جيد جدا
- أثر شيلى فى الشعر العربى المعاصر	جيهان صفوت رؤوف	القاهرة	الآداب	ا . د . سهير القلماوى ا . د . محمد زكى العشماوى ا . د . يوسف مجدى وهبة	١٩٨٠/١٢/١٩	ممتاز
- الأثر المذهبى فى شعر القرن الثانى الهجرى	نبيل خليل أبو حاتم	الاسكندرية	الآداب	ا . د . السيد أحمد خليل ا . د . عبد المنعم خفاجى ا . د . محمد مصطفى هدارة	١٩٨٠/٤/٢٣	ممتاز
- أزجال بيرم التونسى	محمد يسرى عبد العزيز العزب	القاهرة	الآداب	ا . د . محمود مكى ا . د . أحمد هيكل ا . د . عبد الحميد يونس	١٩٨٠/٤/٢٠	ممتاز
- تفسير عبد الله بن مسعود. تحقيق ودراسة	محمد أحمد العيسوى	القاهرة	الآداب	ا . د . حسين نصار ا . د . أحمد محمد الحوفى ا . د . النعمان القاضى	١٩٨٠/٨/٢٠	ممتاز
- الحركة النقدية حول المتنبى فى القرنين الرابع والخامس الهجريين	ليلى سعيد الشايب	عين شمس	الآداب	ا . د . عز الدين اسماعيل ا . د . محمد زكى العشماوى ا . د . ابراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٨/٩	ممتاز
- حى بن يقظان وروبنسون كروزو دراسة مقارنة	حسن محمود حسن عباس	عين شمس	الآداب	ا . د . عز الدين اسماعيل ا . د . محمود على مكى ا . د . محمد صلاح فضل	١٩٨٠/٧/٢٣	ممتاز
- سيد قطب ـ حياته وأدبه	عبد الباقى محمد حسنين	القاهرة	دار العلوم	ا . د . الطاهر أحمد مكى ا . د . محمد مهدى علام ا . د . أحمد عبد المقصود هيكل	١٩٨٠/٥/٢٢	ممتاز
- شعر أبى فراس الحمدانى ـ دراسة فنيا	ماجدولين وجيه بسيسو	عين شمس	الآداب	ا . د . أحمد كمال زكى ا . د . ابراهيم عبد الرحمن ا . د.. يوسف حسن نوفل	١٩٨٠/٨/١٧	جيد جدا
- شعر أحمد الصافى النجفى [بين التقليد والتجديد]	سمير كاظم خليل	الإسكندرية	الآداب	ا . د . محمد مصطفى هدارة ا . د . أحمد كمال زكى ا . د . نفوسه زكريا	١٩٨٠/٣/٢٠	ممتاز
- الشعر الدينى العبرى كما تمثله مزامير العهد القديم وعلاقته بالأدب العربى «دراسة لغوية مقارنة»	أحمد عيسى الأحمد	القاهرة	دار العلوم	ا . د . كمال محمد بشر ا . د . محمود فهمى حجازى ا . د . محمد بحر عبد الحميد	١٩٨٠/٣/٥	جيد جدا
- الشعر والغناء عند أهل السنة حتى القرن السادس الهجرى .	محمد على سلامة	القاهرة	الآداب	ا . د . حسين نصار ا . د . عز الدين اسماعيل ا . د . جابر عصفور	١٩٨٠/٧/١٦	جيد جدا
- الشعر السياسى فى مصر فى القرن الرابع الهجرى	عبد العال محمد عبد العال	الاسكندرية	الآداب	ا . د . أحمد محمد الحوفى ا . د . محمد زغلول سلام ا . د . محمد مصطفى هداره	١٩٨٠/٢/٢	جيد حدا

- شعر محمد مهدى البصير . دراسة نقدية	محمود عبد الرازق أحمد	القاهرة	دار العلوم	ا . د . عبد الحكيم حسان عمر ا . د . طه وادى ا . د . على عشرى على زايد	١٩٨٠/٥/١٥	جيد
- شعراء اليهود فى العصر الجاهلى وصدر الاسلام . جمع ودراسة	محمد سلمان السعدى عبد القادر	عين شمس	الآداب	ا . د . أحمد كمال زكى ا . د . ابراهيم عبد الرحمن ا . د . يوسف نوفل	١٩٨٠/٧/٢٦	ممتاز
- صيغ الأمر والنهى فى القرآن الكريم	تقى محمد على مناف الطويل	القاهرة	الآداب	ا . د . حسين نصار ا . د . حسن عون ا . د . محمود فهمى حجازى	١٩٨٠/٦/١٧	ممتاز
- الطبرسى وآراؤه النحوية من خلال كتاب مجمع البيان	مرتضى محمد تقى الأيروانى	القاهرة	دار العلوم	ا . د . كمال محمد بشر ا . د . محمود فهمى حجازى	١٩٨٠/٣/٥	جيد جدا
- عناصر الإبداع الفنى فى شعر عنترة	ناهد أحمد السيد الشعراوى	الاسكندرية	الآداب	ا . د . محمد محمد عبد المجيد ا . د . محمد زكى العشماوى ا . د . محمد زغلول سلام ا . د . السيد حنفى حسنين	١٩٨٠/٣/١	ممتاز
- الفن القصصى عند غسان كنفانى	تيسير سليم محمد عبد الحى	عين شمس	الآداب	ا . د . عز الدين اسماعيل ا . د . أحمد كمال زكى ا . د . محمد مصطفى هدارة	١٩٨٠/٧/١٢	ممتاز
- المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية	عبد الرحمن الشيخ محمد خلوصى بسيسو	القاهرة	الآداب	ا . د . جابر عصفور ا . د . أحمد على موسى ا . د . محمد صلاح الدين فضل	١٩٨٠/٥/١٧	ممتاز
- مذهب عمر بن أبى ربيعة فى الغزل وتطوره الفنى	تيسير أحمد مصطفى عودة	الاسكندرية	الآداب	ا . د . محمد زكى العشماوى ا . د . حسين نصار ا . د . محمد مصطفى هداره	١٩٨٠/٢/٢٨	ممتاز
- مسرح يعقوب صنوع	نجوى ابراهيم فؤاد عانوس	عين شمس	الآداب	ا . د . عز الدين اسماعيل ا . د . فوزى فهمى ا . د . محمد صلاح الدين فضل	١٩٨٠/٧/٩	ممتاز
- المفضليات وثيقة لغوية وأدبية	على أحمد علام	الاسكندرية	الآداب	ا . د . محمد زغلول سلام ا . د . السيد أحمد خليل ا . د . نعمان القاضى	١٩٨٠/٣/٢٩	ممتاز
- المقصور والممدود فى اللغة العربية	رياض حسن الخوام	الاسكندرية	الآداب	ا . د . عبد المجيد عابدين ا . د . عبده على الراجحى ا . د . محمود فهمى حجازى	١٩٨٠/٥/١٨	ممتاز
- نظرية الأدب من خلال كتاب يتيمه الدهر للثعالبى	أحمد يسرى على حسن	عين شمس	البنات	ا . د . محمد زغلول سلام ا . د . أحمد كمال زكى ا . د . أحمد عبد المقصود هيكل	١٩٨٠/٣/١٣	جيد جدا
- نقد طه حسين للمتنبى	شحادة مطر شحادة موسى	الاسكندرية	الآداب	ا . د . محمد زكى العشماوى ا . د . عز الدين اسماعيل ا . د . نفوسه زكريا	١٩٨٠/٢/٢٥	ممتاز

قسم اللغة الانجليزية

- آراء كولريدج النقدية وتطبيقها على أهم قصائده	زياد الشكعة	عين شمس	الآداب	ا . د . إخلاص عزمى ا . د . عادل سلامة ا . د . مارى كامل داود	١٩٨٠/٧/٢	جيد جدا
- أصول النقد الأدبى عند فرنشيسكودى سنتيس	سمير مرقص موسى	عين شمس	الألسن	ا . د . محب سعد ا . د . يوسف مجدى وهبه ا . د . نادية أحمد مسلم	١٩٨٠/٢/٢٠	ممتاز
- جيمس تومسون شاعر الطبيعة	نوال محمد مرسى	عين شمس	الآداب	ا . د . أخلاص عزمى ا . د . عبد الوهاب المسيرى ا . د . مارى كامل داود	١٩٨٠/٦/٢٩	جيد جدا

ـ مفهوم الفطنة فى الشعر الميتافيزيق	فاطمه عبد الحميد محمد	عين شمس	الآداب	ا. د. عبد الله عبد الحافظ ا. د. مارى ماى مسعود ا. د. ابراهيم محمد مغربى	١٩٨٠/٧/١	ممتاز
من قصص دينوبوراتزاتى . ترجمة ودراسة لغوية	حسن رفعت على حسن	عين شمس	الألسن	ا. د. ايفاكاترين جمبوش ا. د. محب سعد ا. د. يوسف مجدى وهبه	١٩٨٠/٢/٤	ممتاز
ـ نظريات بروكس النقدية عن الشعر الحديث بالاشارة إلى ما كتبه وليم بتلريتس	نجلاء محمد صلاح الدين الهيهاوى	عين شمس	الآداب	ا. د. محمود شكرى مصطفى ا. د. مارى كامل داود ا. د. عبد الرحمن محسن أبو سعده	١٩٨٠/٩/٦	ممتاز
ـ الشخصيات الصورية أو الكاريكاتورية فى مسرح جان أنوى	مها سعيد محمد السعيد	عين شمس	الآداب	ا. د. كوثر عبد السلام ا. د. هيام أبو الحسين ا. د. زينب منيب	١٩٨٠/١/٢٨	ممتاز
ـ غربة البطل فى الرواية العربية المعاصرة «دراسة لتأثير التيارات الفكرية الأدبية الفرنسية	سهير عبد المنعم توفيق	القاهرة	الآداب	ا. د. سامية أسعد ا. د. كوثر عبد السلام ا. د. هناء فهمى	١٩٨٠/٢/٦	جيد
ـ منهج بول فاليرى فى النقد	سامية عبد العال محمد رشوان	القاهرة	الآداب	ا. د. جى بوريللى ا. د. فاطمة سوكه	١٩٨٠/٣/٢٧	جيد جدا
ـ نظرية الابداع الأدبى فى القصص القصيرة لفيليه دوليل ادام	رنده محمد السعيد اسماعيل صبرى	القاهرة	الآداب	ا. د. جى بوريللى ا. د. سامية أسعد ا. د. حبيب عازار	١٩٨٠/٥/١١	ممتاز
ـ النقاء الفكرى عند شارل دى بوجى	سلوى موريس نعوم	القاهرة	الآداب	ا. د. حبيب يوسف عازار ا. د. ايلين ابراهيم جرجس ا. د. جى بوريللى	١٩٨٠/٥/٢١	ممتاز

قسم اللغة الألمانية

ـ الأمثال الألمانية والمصرية ـ دراسة مقارنة بين الهيكل والخلفية الحضارية	هلدا ألبرت وليم فى	القاهرة	الآداب	ا. د. كارل ايلنبرج ا. د. جونى هانزا ا. د. محمد أبو حطب خالد	١٩٨٠/٥/٥	ممتاز
ـ أورى ـ تسو جرينبرج شاعرا	محمد محمد مصطفى الخطيب	القاهرة	الآداب	ا. د. زاكيه محمد رشدى ا. د. محمد عبد المجيد ا. د. محمد محمد القصاص	١٩٨٠/٣/٦	ممتاز
ـ ترجمة الاصطلاحات من اللغة الألمانية إلى العربية	ميرفت محمود صدق	القاهرة	الآداب	ا. د. كارل ايلنبرج ا. د. محمود أبو حطب خالد ا. د. هربرت كيرجل	١٩٨٠/٥/١٦	ممتاز
ـ التعبير المأثور فى كل من الألمانية والعربية	منى رشاد نويش	القاهرة	الآداب	ا. د. كارل ايلنبرج ا. د. محمود فهمى حجازى ا. د. هربرت كيرجل	١٩٨٠/٥/١٢	ممتاز

رسائل الدكتوراه

قسم اللغة العربية

ـ ابن القطاع وأثره فى الدراسات الصرفية [مع تحقيق كتابه «أبنية الأسماء والأفعال والمصادر»]	أحمد محمد عبد الدايم عبد الله	القاهرة	دار العلوم	ا. د. عبد الرحمن محمد السيد ا. د. عبد الله عبد الفتاح درويش ا. د. رمضان حسن عبد التواب	١٩٨٠/٥/٢٥	الشرف الثانية

أبو حيان التوحيدى اتجاهاته الأدبية والفنية	عبد الواحد حسن عبد الواحد	اسكندرية	الآداب	ا. د. محمد طه الحاجرى ا. د. شوقى ضيف ا. د. محمدزكى العشماوى	١٩٨٠/١/١	الشرف الأولى
الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة	حلمى محمد بدير أبو الحاج	القاهرة	الآداب	ا. د. عبد المحسن طه بدر ا. د. سهير القلماوى ا. د. محمد صلاح فضل	١٩٨٠/٢/١٩	الشرف الثانية
أثر الدخيل على العربية الفصحى فى عصر الاحتجاج	مسعود سعيد بوبو	الأسكندرية	الآداب	ا. د. حسن عوف ا. د. عبد المجيد عابدين ا. د. رمضان عبد التواب	١٩٨٠/٤/٢٩	الشرف الثانية
الجملة الخبرية فى مجموعات الشعر العربى القديم. المفضليات والاصمعيات	مجهد جيجان عبد الديمى	القاهرة	الآداب	ا. د. محمود على مكى ا. د. محمود فهمى حجازى ا. د. عبده الراجحى	١٩٨٠/٢/٢٨	الشرف الثانية
جهود مجامع اللغة العربية فى القضايا اللغوية فى العصر الحديث	وفاء محمد كامل فايد	القاهرة	الآداب	ا. د. حسين نصار ا. د. محمود فهمى حجازى ا. د. رمضان عبد التواب	١٩٨٠/٣/٢٥	الشرف الاولى
حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء لأبى محمد عبد الله بن محمّد العبد لكانى الزوزنى	محمد بهى الدين محمود سالم	القاهرة	الآداب	ا. د. يوسف خليفة ا. د. محمود على مكى ا. د. محمد كامل جمعه	١٩٨٠/٥/٥	الشرف الاولى
الحنين إلى الديار فى الشعر العربى إلى نهاية العصر الأموى	عبد المنعم حافظ أحمد الرجى	القاهرة	الآداب	ا. د. النعمان القاضى ا. د. يوسف خليفة ا. د. محمد عبد الرحمن	١٩٨٠/١/٢٤	الشرف الثانية
دراسة شعر شمس الدين النواجى [مع تحقيق ديوانه]	حسن محمد عبد الهادى عيسى	القاهرة	دار العلوم	ا. د. الطاهر أحمد مكى ا. د. أحمد محمد الحوفى ا. د. محمد زغلول سلام	١٩٨٠/٤/٢٧	الشرف
دور اللغويين فى نشأة النقد العربى وتطوره حتى نهاية القرن الرابع الهجرى	رفيق حسن ابراهيم الحليمى	عين شمس	الآداب	ا. د. عبد القادر القط ا. د. محمد زكى العشماوى ا. د. أحمد كمال زكى	١٩٨٠/١٠/١١	الشرف الأولى
شخصية المثقف فى الرواية العربية فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية	نبيل يوسف صالح حداد	عين شمس	الآداب	ا. د. عزالدين اسماعيل ا. د. أحمدكمال زكى ا. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٧/١	الشرف الثانيه
شعر ابن الرومى ـ دراسة فنية	عز الدين حمدى الجردلى	عين شمس	الآداب	ا. د. أحمد كمال زكى ا. د. شوقى ضيف ا. د. ابراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٦/٢١	الشرف الأولى
شعر البحترى ـ دراسة فنية	خليفة عبد الله الوقيان	عين شمس	الآداب	ا. د. عبد القادر القط ا. د. شوقى ضيف ا. د. ابراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٦/١٩	الشرف الأولى
الشعر السعودى المعاصر فى ضوء النقد الحديث [فى الفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩٧٤]	محمد مصطفى حسن سلام	القاهرة	دار العلوم	ا. د. عبد الحكيم حسان عمر ا. د. أحمد كمال زكى ا. محمد شفيع الدين السيد	١٩٨٠/٦/٢	الشرف الثانية
الشعر العربى المعاصر بين الفن والالتزام	سلوى محمد الخير	عين شمس	الآداب	ا. د. عز الدين اسماعيل ا. د. أحمد كمال زكى ا. د. جابر عصفور	١٩٨٠/٣/٢٦	الشرف الأولى
شواهد الشعر عند سيبويه	خالد عبد الكريم جمعه	القاهرة	الآداب	ا. د. حسين نصار ا. د. محمود فهمى حجازى ا. د. عبد العزيز مطر	١٩٨٠/٣/٢	الشرف الأولى
القراءات الشاذة فى ضوء القرائن	محمد عبد المجيد الطويل	القاهرة	دار العلوم	ا. د. عبد الفتاح درويش ا. د. تمام حسان عمر ا. د. حسن عون	١٩٨٠/٦/٢	الشرف الأولى
المعلقات العشر توثيق ودراسة	على حسين الفنوم	القاهرة	الآداب	ا. د. يوسف خليفة ا. د. سيد حنفى حسين ا. د. أحمد كمال زكى	١٩٨٠/٣/٣١	الشرف الأولى
النبوة بين الفلسفة والتصوف	عبد الفتاح أحمد الفاوى	القاهرة	دار العلوم	ا. د. محمد كمال جعفر ا. د. محمود حمدى	١٩٨٠/٣/١١	الشرف الأولى

ـ النزعة النفسية فى منهج العقاد	عطاء الله أحمد كفافى	عين شمس	الآداب	ا. د. فوقية حسن محمد ا. د. عز الدين اسماعيل ا. د. محمد زكى العشماوى ا. د. أحمد كمال زكى	١٩٨٠/٥/٢٢	الشرف الأولى

قسم اللغة الانجليزية

ـ أوسكار وايلد والفلسفة الدانديه	عايده حسين عبد المنعم راغب	عين شمس	الآداب	ا. د. أخلاص عزمى ا. د. عبد الله عبد الحافظ ا. د. سعد محمود جمال الدين	١٩٨٠/٢/٩	الشرف الثانية
ـ الخرافة عند مارسيل شنيدر	نجوان ممدوح حافظ	عين شمس	الآداب	ا. د. فاطمة سوكة ا. د. جى بورلى ا. د. سامية أسعد	١٩٨٠/٥/٣٠	الشرف الأولى
ـ السعى وراء المعرفه المحرمة فى أدب عصر النهضة والقرن السابع عشر	محمد طلعت عبد الحميد حفنى	عين شمس	الآداب	ا. د. إخلاص محمد عزمى ا. د. عبد الله عبد الحافظ ا. د. عادل محمد سلامة ا. د. محمد عبد العزيز حمودة	١٩٨٠/٦/٣	الشرف الثانية
ـ الشعر الدينى عند هنرى فون	بهجت رياض صليب	عين شمس	الآداب	ا. د. مارى ماى مسعود ا. د. محمد عبد المتعال قوال ا. د. مارى كامل داود	١٩٨٠/٥/٢٤	الشرف الثانية
ـ العزلة فى الأعمال القصصية لجوليان جرين	نادية مصطفى مكارم	عين شمس	الآداب	ا. د. كوثر عبد السلام البحيرى ا. د. زينب محمد منيب ا. د. حبيب يوسف عاذار	١٩٨٠/١/٣	الشرف الأولى
ـ فكرة مجتمع الغرباء فى أعمال جون واين والصلة بينها والتيارات الحديثة فى الرواية المعاصرة	فوزية الصدر	عين شمس	الآداب	ا. د. إخلاص عزمى ا. د. فاطمه موسى ا. د. مارى فريد مسعود	١٩٨٠/٧/٥	الشرف الثانية
ـ نظريات برتولد برشت فى الاغتراب وتأثيرها فى كتاب المسرح البريطانيين المحدثين	منى سعد زغلول	عين شمس	الآداب	ا. د. أخلاص عزمى ا. د. عبد الله عبد الحافظ ا. د. فاطمه موسى ا. د. مارى كامل داود	١٩٨٠/٢/٧	الشرف الأولى

قسم اللغة الفرنسية

ـ مورياك والمسرح	نيرفانا محمد مختار	عين شمس	الآداب	ا. د. زينب محمد منيب ا. د. جى بوريللى ا. د. حبيب يوسف عازار	١٩٨٠/٤/٢١	الشرف الأولى

قسم الدراسات الأوروبية القديمة

تراجيد أفيجينيا فى أوليس للشاعر يوربيدس	حلمى عبد الواحد خفره	القاهرة	الآداب	ا. د. عبد المعطى أحمد شعراوى ا. د. مصطفى عبد الحميد العبادى ا. د. محمد حمدى ابراهيم	١٩٨٠/١/٢٤	الشرف الثانية

ببليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التى صدرت فى مصر

من اكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٠

١ ـ الدراسات الأدبية :

- **ابن الرومى**
  محمد عبد الغنى حسن . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف
- **أدب القاضى للحصاف**
  أبو بكر أحمد بن على الرازى . القاهرة ـ دار الثقافة للطباعة
- **أربع زوجات**
  أسما حلم . القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة
- **أساليب بلاغية** (الفصاحة ـ البلاغة)
  أحمد مطلوب . القاهرة ـ دار غريب للطباعة
- **الاشتراكية والحب عند برناردشو**
  نبيل راغب . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- **بهجة المجالس المشتملة على فنون كثيرة**
  خلفانه بن جميل السيابى . القاهرة ـ سجل العرب
- **تاريخ الفكر المصرى الحديث من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩.**
  د . لويس عوض . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- **التيار الذاتى فى شعر عبد الرحمن شكرى**
  محمد السعدى فرهود
  القاهرة . دار الطباعة المحمدية) .
- **التيجانى يوسف بشير . لوحة واطار**
  أحمد محمد البدوى . القاهرة . المطبعة الفنية .
- **الحديث ذو شجن .**
  د . زكى مبارك . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- **خصائص الأدب العربى**
  انور الجندى ـ القاهرة ـ دار الاعتصام
- **دراسات فى الأدب العربى** (العصر العباسى)
  زغلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف
- **دراسات فى النقد والبلاغة**
  د . عبد الحميد القط . القاهرة ـ سجل العرب
- **دراسات نقدية**
  عادل مختار . القاهرة . مكتبة نهضة الشرق
- **دراسة فى مصادر الأدب**
  الطاهر أحمد مكى القاهرة . دار المعارف
- **الرؤية الابداعية فى شعر الهمشرى**
  د. عبد العزيز شرف القاهرة ـ دار المعارف
- **سرقة أدبية**
  عامر العقاد . القاهرة . دار الجيل للطباعة
- **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**
  عبد السلام محمد هارون . القاهرة . دار المعارف
- **الشعر الحديث فى الحجاز**
  عبد الرحمن ابو بكر . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- **شكسبير فى مصر**
  د . رمسيس عوض . المركز العربى للبحث والنشر .
- **صورة المرأة فى الرواية المعاصرة**
  طه وادى . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف
- **العلامة محمد اقبال** . حياته وآثاره
  أحمد معوض . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- **عن اللغة والأدب والنقد** . «رؤية تاريخية »
  محمد أحمد العزب . القاهرة . سجل العرب .
- **الغزل**
  اعداد لجنة أدباء الأقطار العربية . القاهرة . دار المعارف .
- **الفكر الأدبى المعاصر**
  جورج واطسن . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- **فن الكوميديا**
  محمد عنانى . القاهرة . المطبعة الفنية الحديثة
- **فن المسرح عند يوسف ادريس**
  د . نبيل راغب . القاهرة . مكتبة غريب
- **فى محور الشعر**
  أحمد مستجير . القاهرة . مكتبة غريب .
- **فى تاريخ الأدب الجاهلى**
  على الجندى . القاهرة . مكتبة الشباب
- **قضايا النقد الأدبى والبلاغة**
  عبد الواحد حسن الشيخ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
- **المسرح الكوميدى فى مصر من نجيب الريحانى الى اليوم**
  محمد فكرى . القاهرة . دار الهلال
- **المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى**
  عز الدين اسماعيل . القاهرة . دار المعارف
- **من بلاغة النظم العربى**
  عبد العزيز عبد المعطى عرفه . القاهرة . دار الطباعة المحمدية
- **من قضايا النقد والبلاغة**
  د . توفيق الفيل . القاهرة . مكتبة الشباب .
- **منهج العقاد فى التراجم الأدبية**
  د. جابر قميحه . الاسماعيلية . هيئة قناة السويس بالاسماعيلية
- **موقف النقد الأدبى من حماد الراوية**
  عبد الحكيم مصطفى ابراهيم . القاهرة . مطبعة السعادة
- **نظرية الشعر فى النقد العربى القديم**
  عبد الفتاح عثمان . القاهرة . مكتبة الشباب
- **النقد الأدبى الحديث ورواده فى مصر .**
  زغلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف
- **النقد والبلاغة**
  د . عبد القادر القط . القاهرة . دار المعارف .

● **نهاية الأرب فى معرفة أنساب العرب**
أبو العباس أحمد القلقشندى . القاهرة . مطبعة نهضة مصر

● **الوحشيات والأوابد**

الشعراء فى الجاهلية
محمد بن ابراهيم بن عبد الله الحقيل . ط . القاهرة سجل العرب .

٢ ـ الشعر :

● **بوح العاشق**
مفرح كريم . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **الحب فى زماننا**
وفاء وجدى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **حديقة الشتاء**
محمد أبوسنة . (طبعه ثانية) القاهرة . العربى للنشر والتوزيع

● **ديوان أبى مسلم البهلانى**
ناصرين سالم بن عديم الرواحى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **ديوان النيل**
قصائد مختارة من الشعر المصرى السودانى . اعداد لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (مصر)
والمجلس القومى لرعاية الآداب والفنون (السودان)
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **ديوان «صدى الأيام»**
محمد رجب البيومى . القاهرة . مطبعة الرضا .

● **رماد العيون**
بدر توفيق . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **زاد المسافر**
حسن كامل الصيرفى . القاهرة . دار المعارف

● **ست الحزن والجمال** أشعار بالعامية المصرية
ماجد يوسف . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

شهر زاد
حسن كامل الصيرفى . القاهرة . دار المعارف

● **صابرة . أشعار بالعامية المصرية**
خميس عطية . القاهرة . مؤسسة الأهرام التجارية .

● **الصراخ فى الآبار القديمة .**
محمد أبو سنة (طبعة ثانية) . القاهرة . العربى للنشر والتوزيع .

● **قتلوك ياقلبى**
حياة أبو النصر . القاهرة . مطبعة الشريفين .

● **لابد**
محمود حسن اسماعيل (طبعة ثانية) . القاهرة . دار المعارف .

● **مصر الحرب والسلام . شعر .**
خليل فواز . القاهرة . دار الفكر العربى .

● **من الوجدان**
مبارك المغربى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **همسات الروح**

● **ديوان بالعامية المصرية** . محمد عبد الرازق أحمد . القاهرة . دار عمر للطباعة

٣ ـ القصة :

● **آخر الدنيا**
يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة مصر .

● **أفراح القبة**
نجيب محفوظ . القاهرة . مكتبة مصر

● **الباطنية**
اسماعيل ولى الدين . (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة غريب .

● **بائع النعناع وقصص أخرى**
عبد الله نجيب محمد . القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية

● **البيضاء** (رواية)
يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . روز اليوسف .

● **حادثة شرف . مجموعة قصص**
يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة مصر

● **حكايات لا معنى لها**
يوسف القعيد . القاهرة . كتابات مصرية

● **الراقصة والسياسى وقصص أخرى**
احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .

● **رحلة صيد قصيرة وقصص أخرى**
فتحى الابيارى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **طوق الحمامة**
د . الطاهر أحمد مكى (طبعة جديدة) . القاهرة . دار المعارف

● **عطفة خوخة**
محمد جلال . القاهرة . مؤسسة أخبار اليوم .

● **عمار يا مصر**
طه وادى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **فى الكأس بقية**
فتحى أبو الفصل . القاهرة . مطابع الاهرام التجارية

● **لا تطفئ الشمس .**
احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .

● **لعبة القرية**
محمد جلال . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **لغة القلب .**
أحمد هاشم الشريف . القاهرة . روز اليوسف .

● **نساء فى المحاكم**
د . نعيم عطية . القاهرة . دار المعارف

نصف الحقيقة . (رواية)
عبد الوهاب داود . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

نيويورك ٨٠ (رواية)
يوسف ادريس . القاهرة ، مكتبة مصر .

٤ ـ المسرح

ثورة فى الأرحام . ولادة مسرحية متعسرة
رأفت الدويرى . القاهرة . المؤلف .

زهور فى باطن الحبل
ماهر أحمد زكى الشباوى . القاهرة دار العمدة للطباعة .

السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى
محمد عنانى . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب

كتب وردت إلى المجلة :

قصص غريبة وأساطير عجيبة
الدكتور داهش . بيروت .
دار النسر المحلّق .

تقرير عن:

المؤتمر الدولى السابع عشر للكتاب

نصار عبد الله

انعقد فى مدينة بلجراد فى الفترة من ١٧ إلى ٢٣ أكتوبر ١٩٨٠ المؤتمر الدولى السابع عشر للكتاب الذى يعرف بمؤتمر أكتوبر ، إذ تتخلل فترة انعقاده ذكرى تحرير بلجراد من الاحتلال النازى (٢٠ أكتوبر ١٩٤٤) .

وقد حضر المؤتمر قرابة ستين كاتبا وشاعرا يمثلون نحو ثلاثين دولة من مختلف دول العالم وهم ميلو دور (استراليا) ـ هرمان دى كونيك (بلجيكا) ـ برنارد برجونزى وجون ترب وبرنارد جونسون (بريطانيا) ـ كوستاس فاليتاس (اليونان) الزوجان الشاعران : ماريا جياكوبى وأوف هردر (الدانيمرك) ـ كريشنا سوبتى (الهند) دانيلو دولى و ج. أ. برنز. (إيطاليا) ـ ثور وليامسون (آيسلنده) والذى كان مشاركا فى نفس الوقت فى مؤتمر اليونسكو الذى انعقد فى بلجراد فى الفترة ذاتها ـ كاسيو تاناكا (اليابان) ـ حسنى فريد (الأردن) ـ إكسى كسبا نجلنج (كينيا) ـ ما نويل فيلابيللا ورول لويس كاستيللو (كوبا) ـ آنيزى كولتر . (لوكسمبرج) ـ بيللاكزاكو وبيللا توت وبيركيشى آندراس وسلطان كزوكا (المجر) ـ روى مونيز بارتو (موزمبيق) ـ جون إربنبك . وآناليزى لويفلر وولتر ريس وبول فاينز (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) ـ جان دودو (ساحل العاج) ـ عز الدين المناصرة (منظمه التحرير الفلسطينية) ـ م . أ . س . جيرى (البرتغال) دانوتا شيريلش وتاديوز دريونوفسكى وجانوز جلوفاسكى (بولنده) ـ ميرو رادو جاكوبان ـ ولاجوس لاتى وهارا لامبى دندو (رومانيا) ألن جنسبرج ـ بيتر أولوفسكى ـ ستيفن تايلور ـ ميلن تمالتون (الولايات المتحدة الأمريكية) ـ روجر دور سنقيل (السنغال) ـ أورلندو مندس وجوا مارشادو دى جراشا (موزمبيق) ـ بوريس برزوف وفلاديمير أوجنجيف و . أ . محمّدا نوف وديرا إزاجان (الاتحاد السوفيتى) ـ جين جان دسكان وباسكال دلبيش وجان مارك بورديير وميشيل ديجى (فرنسا) ـ أرتو كيتيهونكا (فنلنده) ـ مارتن مورى (هولنده) ـ تورجنى لندجرن (السويد) ـ نصار عبد الله (جمهورية مصر العربية) ـ بالإضافة إلى كتاب وشعراء الدولة المضيفة وفى صباح الجمعة ١٧ أكتوبر استهلّ المؤتمر أعماله بالجلسة الافتتاحية التى استمع فيها الحاضرون إلى كلمات قصيرة من ممثلى الوفود ثم انقسم المؤتمر بعد ذلك إلى خمس مجموعات عمل تبعا للغات الخمس الرسمية فى المؤتمر وهى ـ الانجليزية ـ الفرنسية ـ الروسية ـ الألمانية ـ الصربوقراطية ـ حيث عقدت كل مجموعة من هذه المجموعات جلستين أولاهما مساء الجمعة ١٠/١٧والأخرى صباح السبت ١٠/١٨ وذلك لمناقشة الموضوع الأساسى الذى دارت حوله أعمال المؤتمر وهو **«الأدب قوته وضعفه»** ثم اختتم المؤتمر أعماله فى مساء الأحد ١٠/١٩ بالاستماع إلى تقارير مقررى المجموعات حول ما أسفرت عنه مناقشات المجموعات خلال الجلستين المذكورتين وقد كانت هذه التقارير متقاربة المضمون إلى حد كبير،إذ أن سائر المجموعات قد خلصت من مناقشاتها وفى نفس الوقت إلى أن أهم الأخطار التى تهدد الأدب فى الوقت الحاضر تتمثل فى خطرين أساسيين : أولهما الضغوط السياسية التى يتعرض لها الأديب فى كثير من بلدان العالم والتى تشل من حركته أحيانا ، أو تحاول أن تفرض عليه وجهات نظر معينة أحيانا أخرى . وثانيهما النمو المتزايد فى أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيرى وعلى وجه الخصوص

الإذاعة والتليفزيون ، وهى أجهزة تمثل منافسا قويا للكاتب الأديب كما أنها وحينما تتيح الفرصة لتقديم العمل الأدبى من خلالها فإن هذا يكون على حساب قيمة العمل الأدبى ذاته فى معظم الحالات . وبعد اختتام جلسات المؤتمر الرسمية بدأ برنامج الزيارات لأعضاء الوفود للتعرف على مختلف جوانب الحياة الثقافية والفنية فى يوغوسلافيا والذى استمر حتى يوم ١٠/٢٣ .

وعلى الرغم من النمطية الواضحة التى سادت كلمات ممثلى الوفود أو مناقشات مجموعات العمل فإن الأمر لم يخل من بعض التناولات الطريفة المتميزة ، لعل أطرفها جميعا ما ورد فى كلمة الشاعر الأمريكى ألن جينسبرج التى ألقاها فى جلسة الافتتاح ثم عاد إلى ترديد بعض أفكارها خلال جلسة مجموعة العمل للمتحدثين باللغة الإنجليزية ، وهى أفكار مستمدة فيما يبدو من مصادر بوذية . وفيما يلى ترجمة حديث ألن جينسبرج :

تكمن قوة الشعر فى التنفّس ، وليس من قبيل المصادفة أن يكون اللفظ الدال على التنفس فى اللغة اللاتينية Spiritus مصدرا للفظ الدال على الإلهام فى اللغة الإنجليزية Inspiration بل وأن يكون هذا اللفظ الأخير دالاً على الإلهام والشهيق فى نفس الوقت . إننا نتنفس ، وبين تعاقب أنفاسنا ، وطىّ هذا التعاقب تكمن أفكارنا الخفيّة ، بل أفكارنا الطبيعية . فإذا انتقلنا إلى الضعف لما أشبه الضعف كذلك بالتنفّس .. إننا حين نتنفّس يندفع الهواء الخارجى إلى الرئتين وبذلك يصبح الجسد البشرى ميدانا مستباحا للغزو من الخارج .. وكذلك يستباح جسد الشاعر للغزو من قبل الشرطة ، ومن قبل التعذيب والتخويف ، ومن قبل أجهزة الإعلام وسائر المؤثرات الحسية الخارجية وهكذا يغدو الشاعر عديم الحول والطول وإزاء هذه المؤثرات التى تعمل على إعادة تشكيل جسده .

إن الشاعر عديم الحول إزاء المرض وإزاء الحروب التى يشهدها العالم .. عديم الحول إزاء الموت ، وإزاء تدمير طموحاته أو إيقاف نموها .. إنه عديم الحول يبحث لنفسه وللإنسانية ، عبثا ، عن أرض صلبة يقف عليها .

ورغم هذا العجز وانعدام الحول فإن فى ضعف الشاعر يكمن النبوغ والتوقّد ، إن هذا الضعف هو النبوغ والتوقد لأن الشاعر جهاز استقبال على قدر كبير من الحساسية لا لتقاط الرسائل التى ترد إليه من العالم الخارجى بما فيها رسائل الألم .. إنه يستمع دائما إلى شئ ما خارج ذاته ومختلف عنها .. وهذا هو الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان الدولة .. هذا هو الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان المجتمع .. وهذا هو أيضا ما يميز الشاعر عن الشوفينيه المتحجّرة للجنس البشرى ذاته ، تلك التى ترتب عليها إفناء آلاف الأجناس من الكائنات الحية الأخرى . إن الشاعر ليدرك أننا نواجه خطر إفناء جنسنا البشرى كذلك . لهذا فى ضعف الشاعر تكمن قوته .. تلك التى عبّر عنها من خلال أصوات الذبذبات التى ما فتئ يرسلها عبر زفراته ومن قبيلها : هو .. و .. و .. ن [لفظها جنسبيرج فيما يشبه الصرخة المتصلة] أو : آآآآه .

إن ضعف الشاعر هو قوته التى يرسلها عبر نبضات أنفاسه لما أشبه بجهاز إرسال إذاعى أو تليفزيونى كل ما يحتاج إليه من الآلات هو جسده الخاص .. وهكذا استطاعت الشاعرة سافو أن ترسل إيقاعاتها المتناغمة الباقية منذ ستة وعشرين قرنا .

سافو : تا .. تا .. تا .. تا .. تتا .. تا .. تا .. تا .. تا .. تتا .. تتا .. تاتا .. تا .. تا .. تتا .. تا .. تا .. تا ..

أرسلت سافو هذه الإيقاعات منذ ستة وعشرين قرنا إنها لإيقاعات عاشت أكثر من الحضارة التى عاصرتها سافو نفسها . ونفس الأمر بالنسبة لرامبو .. جان رامبو .. ووليام بليك .. ووالت ويتمان .. فقد كان لهم جميعا تلك الأصوات التى تعمر طويلا .. عمرا أطول من عمر الشرطة فى دولتهم وأطول من عمر دولتهم ذاتها ... وعمر ثقافتهم بل أطول كذلك من عمر ذواتهم ..

وهكذا بعض شعراء زماننا من أمثال بوب ديلان أو شعراء البيتلز الذين تسمع نبضات أنفاسهم فى مناطق مختلفة من العالم ، وكذلك أيضا الشعراء والموسيقيون الزنوج أولئك الذين أخصّهم بالذكر بشكل أساسى ، إذ أن الثقافة الأفريقية قد استطاعت أن تحدث تغيراً أساسيا فى نمط الأفكار والإيقاعات فى العالم بأسره .

بهذا المعنى يكون ضعف الشاعر وانفتاحه هو قوته فى نفس الآن .

(تصفيق)

●●●